Jacques Rancière

Aisthesis

Escenas del régimen estético del arte



BORDES MANANTIAL

Aisthesis

JACQUES RANCIÈRE

Aisthesis

Escenas del régimen estético del arte

MANANTIAL
Buenos Aires

Título original: *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art.*
Éditions Galilée

Traducción: Horacio Pons

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Programmes
d'aide à la publication de l'Institut français.

Esta obra se ha beneficiado del apoyo de los programas de ayuda
a la publicación del Institut français.

Rancière, Jacques
Aisthesis : escenas del régimen estético del arte . - 1a ed. - Buenos Aires : Manantial, 2013.
312 p. ; 21x14 cm.

ISBN 978-987-500-169-5

1. Ensayo Francés. 2. Arte.
CDD 701.17

Impresos 2000 ejemplares en marzo de 2013
en Elías Porter y CIA SRL,
Plaza 1202, CABA, Argentina

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina

Avda. de Mayo 1365, 6° piso
(1085) Buenos Aires, Argentina
Tel: (54-11) 4383-7350 / 4383-6059
info@emanantial.com.ar
www.emanantial.com.ar

Índice

Preludio

Este libro aborda en catorce escenas un solo tema. Un tema propuesto en el título mismo: *Aisthesis*. "Estética" es el nombre de la categoría que, desde hace dos siglos, designa en Occidente el tejido sensible y la forma de inteligibilidad de lo que llamamos "Arte". En otras obras tuve ya la oportunidad de insistir en ello: aun cuando las historias del arte comiencen su relato con las pinturas rupestres, en la noche de los tiempos, el Arte como noción que designa una forma de experiencia específica solo existe en Occidente desde fines del siglo XVIII. Antes había, por supuesto, toda clase de artes, toda clase de maneras de hacer, entre las cuales unas pocas disfrutaban de un estatus privilegiado, que obedecía no a su excelencia intrínseca sino a su lugar en la distribución de las condiciones sociales. Las bellas artes eran hijas de las llamadas artes liberales. Y estas, a su vez, se distinguían de las artes mecánicas porque eran el pasatiempo de hombres libres, hombres de ocio a quienes su calidad misma debía apartar de la búsqueda de una perfección excesiva en realizaciones materiales de las que podían encargarse un artesano o un esclavo. Como tal, el arte comenzó a existir en Occidente cuando esa jerarquía de las formas de vida empezó a vacilar. Las condiciones de ese surgimiento no se deducen de un concepto general del arte o la belleza fundado en una noción global del hombre o el mundo, el sujeto o el ser. Ese tipo de conceptos dependen en sí mismos de una mutación de las formas de experiencia sensible y de las maneras de percibir y ser afectado. Formulan un modo de inteligibilidad de esas reconfiguraciones de la experiencia.

El término *Aisthesis* designa el modo de experiencia conforme

al cual, desde hace dos siglos, percibimos cosas muy diversas por sus técnicas de producción y sus destinaciones como pertenecientes en común al arte. No se trata de la "recepción" de las obras de arte. Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales –lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción–, pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan. Esas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte. Por mucho que algunos se afanen en oponer el acontecimiento del arte y el trabajo creador de los artistas a ese tejido de instituciones, prácticas, modos de afección y esquemas de pensamiento, es este último el que permite que una forma, un estallido de color, la aceleración de un ritmo, un silencio entre palabras, un movimiento o un centelleo sobre una superficie se sientan como acontecimientos y se asocien a la idea de creación artística. Por más que otros insistan en oponer a las idealidades etéreas del arte y la estética las muy prosaicas condiciones de su existencia, siguen siendo esas idealidades las que dan sus puntos de referencia al trabajo mediante el cual ellos aspiran a desmitificarlas. Y, para terminar, por más acritud que otros expresen al ver a nuestros venerables museos dar cabida a las obras de los favoritos del mercado, no hay en esa reacción otra cosa que un efecto remoto de la revolución constituida por el nacimiento mismo de los museos, cuando las galerías reales abiertas al público hicieron visibles las escenas populares que príncipes alemanes enamorados del exotismo habían comprado a los marchantes de los Países Bajos, o cuando el Louvre republicano se llenó de los retratos principescos y las telas piadosas saqueados por los ejércitos revolucionarios en los palacios italianos o los museos holandeses. El arte existe como mundo aparte desde el momento en que cualquiera puede entrar a él. Y ese es sin duda uno de los objetos de este libro: mostrar cómo se constituye y se transforma un régimen de percepción, sensación e interpretación del arte al acoger las imágenes, los objetos y las prestaciones que parecían más opuestos a la idea del arte bello: figuras vulgares de los cuadros de género, exaltación de las actividades más prosaicas en versos liberados de la métrica, piruetas y payasadas de *music hall*, edificios industriales y ritmos de máquinas, humo de trenes o barcos reproducido por un aparato mecánico, inventarios extravagantes de los accesorios de la vida

de los pobres. Y mostrar cómo el arte, lejos de hundirse con esas intrusiones de la prosa del mundo, no deja de redefinirse en ellas, intercambiando por ejemplo las idealidades de la historia, la forma y el cuadro por las del movimiento, la luz y la mirada, y construyendo su propio dominio al desdibujar las especificidades que definían las artes y las fronteras que las separaban del mundo prosaico.

Para estudiar estas mutaciones del tejido sensible por el cual hay arte para nosotros al precio de que sus razones se mezclen sin cesar con las de las otras esferas de la experiencia, decidí tomar unas cuantas escenas particulares. En ese sentido, *Aisthesis* tiene como guía un lejano modelo. Su título hace eco al de *Mimesis*, escogido por Eric Auerbach para titular su libro, que se concentraba en una serie de breves extractos para estudiar, de Homero a Virginia Woolf, las transformaciones de la representación de la realidad en la literatura occidental. Está claro que *mimesis* y *aisthesis* adoptan aquí otro sentido, porque designan ya no categorías internas al arte sino regímenes de identificación del arte. Mis escenas no solo proceden del arte de escribir sino también de las artes plásticas, las artes de la representación o las de la reproducción mecánica, y nos muestran menos las transformaciones internas de tal o cual arte que la manera como tal o cual emergencia artística obliga a modificar los paradigmas del arte. Cada una de las escenas presenta, por lo tanto, un acontecimiento singular y explora, en torno de un texto emblemático, la red interpretativa que le da su significación. El acontecimiento puede ser una representación teatral, una conferencia, una exposición, la visita a un museo o un taller, la salida de un libro o el estreno de un filme. La red construida a su alrededor muestra de qué manera una actuación o un objeto se sienten y se piensan como arte, pero también como una proposición de arte y una fuente de emoción artística singulares, una novedad o una revolución en el arte e incluso como un recurso de este para salir de sí mismo. El arte los inscribe así en la constelación en movimiento donde se forman los modos de percepción, los afectos y las formas de interpretación que definen un paradigma artístico. La escena no es la ilustración de una idea. Es una pequeña máquina óptica que nos muestra al pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas, y en constituir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable el tejido. La escena aprehende los conceptos en acción, en su relación con los nuevos objetos de los que procuran

apropiarse, los viejos objetos que intentan pensar de nuevo y los esquemas que construyen o transforman con ese fin. Puesto que el pensamiento siempre es ante todo un pensamiento de lo pensable, un pensamiento que modifica lo pensable al acoger lo que era impensable. Las escenas de pensamiento aquí reunidas muestran cómo una estatua mutilada puede convertirse en una obra perfecta; una imagen de niños piojosos, en una representación del ideal; la cabriola de unos payasos, en un vuelo hacia el cielo poético; un mueble, en un templo; una escalera, en un personaje; un mono de trabajo remendado, en un traje de príncipe; las circunvoluciones de un velo, en una cosmogonía, y un montaje acelerado de gestos en la realidad sensible del comunismo. Estas metamorfosis no son fantasías individuales sino la lógica del régimen de percepción, afección y pensamiento que he propuesto llamar "régimen estético del arte".

Los catorce episodios que siguen son otros tantos microcosmos donde vemos la lógica de ese régimen formarse, transformarse, incluir territorios inéditos y forjar para ello nuevos esquemas. Su elección podrá suscitar algún asombro: el lector buscará vanamente en ellos referencias hoy insoslayables en la historia de la modernidad artística: no están *Olympia*, ni *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, ni *Fuente*, como tampoco "Igitur" ni "El pintor de la vida moderna". En su lugar, reseñas de espectáculos del Funambules y el Folies-Bergère hechas por poetas hundidos en el purgatorio de las antologías literarias, conferencias de pensadores o críticos caídos del pedestal de su gloria, cuadernos de bosquejos para puestas en escena muy pocas veces realizadas... La elección tiene seguramente sus razones, aun cuando, como todas las buenas razones, estas se descubran a posteriori. Las historias y las filosofías de la modernidad artística que disfrutan de aprecio la identifican con la conquista, por cada arte, de su autonomía, la cual se expresa en obras ejemplares que constituyen una ruptura en el curso de la historia, al separarse a la vez del arte del pasado y de las formas "estetizadas" de la vida prosaica. Quince años de trabajo me han llevado a conclusiones exactamente inversas: el movimiento propio del régimen estético, el que ha sostenido los sueños de novedad artística y fusión entre el arte y la vida subsumidos bajo la idea de modernidad, tiende a borrar las especificidades de las artes y desdibujar las fronteras que las separan entre sí, así como las apartan de la experiencia ordinaria. Las obras solo son una ruptura al prestarse a condensar los rasgos de regímenes de percepción y pensamiento

preexistentes a ellas y constituidos en otra parte. Y las escalas de importancia retrospectivamente atribuidas a los acontecimientos artísticos borran la genealogía de las formas de percepción y pensamiento que pudieron hacer de ellos eso mismo, acontecimientos. Es difícil comprender las revoluciones escenográficas del siglo XX sin detenerse en las veladas pasadas en el Funambules o el Folies-Bergère por esos poetas a quienes ya nadie lee: Théophile Gautier o Théodore de Banville; percibir la "espiritualidad" paradójica de las arquitecturas funcionalistas sin pasar por las ensoñaciones "góticas" de Ruskin, o hacer una historia más o menos exacta del paradigma modernista olvidando que Loïe Fuller y Charlie Chaplin contribuyeron a él mucho más que Mondrian o Kandinski, y la descendencia de Whitman tanto como la de Mallarmé.

En consecuencia, y de quererlo, se podrá ver en esas escenas los episodios de una contrahistoria de la "modernidad artística". Este libro no tiene, no obstante, ninguna intención enciclopédica. No se ha preocupado por abarcar el campo de las artes durante dos siglos, sino únicamente de señalar la aparición de algunos desplazamientos en la percepción de lo que quiere decir "arte". Sigue, es cierto, un orden cronológico que lo lleva de 1764 a 1941. Parte del momento histórico en que, en la Alemania de Winckelmann, el Arte comienza a decirse como tal, no encerrándose en una autonomía celestial cualquiera sino, al contrario, atribuyéndose un nuevo tema, el pueblo, y un nuevo lugar, la Historia. Sigue algunas aventuras de la relación entre esos términos. Pero no establece una concatenación entre ellas: solo una multiplicidad de intersecciones y prolongaciones. Y no ha querido llevarlas hacia una apoteosis o punto final. Podría, admitámoslo, acercarse más a nuestro presente. Podría incluir otros episodios, y tal vez lo haga algún día. Por ahora, juzgué posible detenerlo en el punto de un cruce significativo, el momento en que, en la Norteamérica de James Agee, el sueño modernista de un arte capaz de dar su resonancia infinita al momento más ínfimo de la vida más ordinaria emite sus últimos destellos, y los más brillantes, mientras que el joven crítico marxista Clement Greenberg acaba de declarar cerrado su tiempo y se eleva el monumento de ese modernismo retrospectivo que, sin fundar ningún arte de alguna importancia, logrará imponer la leyenda dorada de las vanguardias y reescribir en su beneficio la historia de las conmociones artísticas de un siglo.

Este libro está, pues, a la vez terminado e inacabado. Y lo está porque es capaz de una ampliación futura, pero también porque se presta a la constitución de diversas intrigas, aptas para enlazar sus episodios aislados. Siguiendo el camino que va del Torso del Belvedere, expresión del pueblo libre, a las barracas de los arrendatarios de Alabama, pasando por los mendigos de Murillo, los quinqués del Funambules, las errancias urbanas de un vagabundo hambriento o los nómadas filmados por los Kinoks en lo más recóndito del Asia soviética, el lector podrá ver otros tantos de esos breves viajes al país del pueblo a los que consagré otra obra.[1] De la estatua mutilada del Belvedere al conejo de porcelana roto de la hija del arrendatario, pasando por los cuerpos descoyuntados de los Hanlon-Lees, el cuerpo inhallable de Loïe Fuller, los miembros sin cuerpo y los cuerpos sin miembros de Rodin o la extrema fragmentación de los gestos ensamblados por Dziga Vertov, el lector podrá construir la historia de un régimen del arte como la de un gran cuerpo fragmentado y de la multiplicidad de los cuerpos inéditos nacidos de esa misma fragmentación. Podrá seguir también las múltiples metamorfosis de lo antiguo de las que se nutre lo moderno: cómo se transforman los dioses olímpicos en chiquillos del pueblo, el templo antiguo en mueble de salón o practicable de teatro, la pintura de un vaso griego en danza que celebra la naturaleza americana, y muchas metamorfosis más.

Entre esas historias, una se impuso cada vez con mayor insistencia a medida que este libro avanzaba: la historia de los lazos paradójicos entre el paradigma estético y la comunidad política. Al hacer de la estatua mutilada de Hércules la expresión más elevada de la libertad del pueblo griego, Winckelmann establecía un vínculo original entre la libertad política, la retirada de la acción y la defección del cuerpo comunitario. El paradigma estético se construye contra el orden representativo que definía el discurso como un cuerpo de miembros bien ajustados, el poema como una historia y la historia como un ordenamiento de acciones. Ese orden alineaba claramente el poema –y las producciones artísticas a las cuales este servía de norma– con arreglo a un modelo jerárquico: cuerpo

1. Jacques Rancière, *Courts voyages au pays du peuple*, París, Seuil, 1990 [trad. cast.: *Breves viajes al país del pueblo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991].

bien ordenado donde el superior manda a los inferiores, privilegio de la acción, es decir, del hombre libre, capaz de actuar con vista a fines, sobre el curso repetitivo de la vida de los hombres sin calidad. La revolución estética se desarrolla como una interminable ruptura con ese modelo jerárquico del cuerpo, la historia y la acción. El pueblo libre es, dice Schiller, el pueblo que juega, el pueblo encarnado en esa actividad que suspende la oposición misma de lo activo y lo pasivo; los pequeños mendigos sevillanos son la encarnación del ideal, dice Hegel, porque no hacen nada; la novela destrona el drama como arte ejemplar de la palabra, testimoniando la capacidad de los hombres y mujeres sin calidad para experimentar cualquier forma de aspiración ideal o de frenesí sensual. Pero lo hace a costa de demoler el modelo de la historia con sus causas y sus efectos, y de la acción con sus medios y sus fines; el propio teatro, la antigua escena de los "hombres que actúan", llega, para estar más cerca a la vez de la vida y el arte, a repudiar la acción y a sus agentes cuando se piensa como coro, fresco pictórico o arquitectura en movimiento; la fotografía consagra el triunfo de la mirada sobre la mano, y el cuerpo cinematográfico ejemplar revela ser aquel sobre el cual caen sin cesar acontecimientos que no son en ningún caso producto de su voluntad. El paradigma estético de la nueva comunidad, la de los hombres libres e iguales en su misma vida sensible, tiende a cerrar a esta comunidad todos los caminos por los cuales suele procurarse alcanzar una meta. Esa tendencia al suspenso de las acciones es, sin duda, continuamente combatida. Pero el combate mismo no deja de reproducir la inercia contra la cual se levanta. En busca de un teatro o un ballet que sean activos, Diderot y Noverre deben encontrar sus modelos en la composición pictórica. El mismo Rousseau, que opone la actividad de la fiesta cívica a la pasividad del espectador teatral, celebra el *farniente* de la ensoñación e inaugura con *La nueva Eloísa* la larga serie de novelas sin acción, dedicadas a lo que Borges llamará "lo insípido y ocioso de cada día". Wagner quiere un poema viviente que actúe en vez de describir, pero ese poema vivo, hecho para acoger la figura del héroe libre, constata que en su lugar se impone la figura del dios que se aparta de la acción. Los renovadores de la danza y el teatro emancipan el movimiento de los cuerpos de las trabas de la historia, pero al emanciparse aquel se aleja también de la acción voluntaria razonada y orientada hacia un fin. Y el filme de Vertov que aspira a sustituir las intrigas y los personajes de antaño por el vínculo viviente de las activida-

des constituyentes del tejido sensible del comunismo, comienza y se termina en una sala cinematográfica donde los espectadores de la noche parecen jugar con las imágenes que los presentan –a ellos mismos– como los actores diurnos de ese comunismo. El movimiento emancipado no consigue reintegrar los esquemas estratégicos de las causas y los efectos, los fines y los medios.

Sin duda las mentes impacientes verán en ello el signo de una irremediable distancia entre la utopía estética y la acción política y revolucionaria real. Yo reconocí, más bien, la misma paradoja con que me había topado en las prácticas y los pensamientos de la emancipación social. Los obreros emancipados no podían repudiar el modelo jerárquico que regía la distribución de las actividades sin tomar distancia con respecto a la capacidad de hacer que los subordinaba en él, así como a los programas de acción de los ingenieros del porvenir. A los militantes de la religión sansimoniana del trabajo rehabilitado que se movilizaban para reclutar a los soldados del nuevo ejército industrial, todos habrían podido oponer las palabras ingenuas de uno de ellos: "Cuando pienso en las bellezas del sansimonismo, mi mano se detiene". Y la expresión consumada de la colectividad obrera combatiente se llamará huelga general, equivalencia ejemplar de la acción estratégica y la inacción radical. La revolución científica marxista quiso, por cierto, terminar con las ensoñaciones obreras como con los programas utópicos. Pero al oponerles los efectos del desarrollo real de la sociedad, sometía una vez más los fines y los medios de la acción al movimiento de la vida, a riesgo de descubrir que lo propio de ese movimiento es no querer nada y no autorizar la prevalencia de ninguna estrategia. Al cineasta que les presenta el comunismo realizado como sinfonía de movimientos concatenados, los críticos soviéticos responden que su presunto comunismo está condenado a la oscilación sin fin entre la adoración panteísta del rumbo sin razón de las cosas y el puro voluntarismo formalista. Pero ¿qué podían oponer a ese doble defecto, como no fuera el retorno de los artistas a las viejas funciones de la ilustración moral cuya inanidad habían mostrado Rousseau y Schiller un siglo y medio antes? ¿El cineasta hacía otra cosa, en sustancia, que presentar a sus jueces el espejo en el que estos podían reconocer el dilema de su ciencia? La revolución social es hija de la revolución estética, y para negar esa filiación no pudo sino transformar en policía de excepción una voluntad estratégica que había perdido su mundo.

1
La belleza dividida
Dresde, 1764

Por deteriorada que esté, mutilada, privada de la cabeza, los brazos y las piernas, esta estatua se muestra aún hoy en el esplendor de su belleza antigua a aquellos que están en condiciones de descifrar los secretos del arte. El artista ha dado figura al noble ideal de un cuerpo elevado por encima de la naturaleza, al mismo tiempo que a una naturaleza de viril madurez exaltada al nivel de la plenitud divina en este Hércules que aparece aquí luego de haber sido purificado por el fuego de las escorias de la humanidad y haber obtenido la inmortalidad y un lugar entre los dioses. Se lo representa, en efecto, sin necesidad de alimento humano y sin el uso, de ahora en más, de sus fuerzas. No vemos ninguna vena y el vientre es propio para gozar y no para tomar, para colmarse sin estar lleno. Por lo que deja suponer la posición del resto, la figura estaba sentada con la cabeza erguida y vuelta hacia lo alto, ocupada en una meditación gozosa sobre las proezas realizadas. También parece indicarlo así la espalda, curvada en una actitud de profunda reflexión. En su vigorosa prominencia, el pecho nos representa el que asfixió al gigante Gerión, y en el largo y la fuerza de los muslos reconocemos al héroe infatigable que persiguió y alcanzó a la cierva de pezuñas de bronce y marchó a través de incontables países hasta los límites del mundo. Admire el artista, en los contornos de ese cuerpo, el derrame incesante de una forma en otra y los movimientos oscilatorios que, a la manera de la ola, se levantan, vuelven a caer y penetran el uno en el otro. Comprobará que nadie puede tener la certeza de hacer una copia exacta cuando el impulso cuya dirección cree seguir se desvía imperceptiblemente y, tomando otro rumbo, hace errar al ojo y la mano. Los huesos parecen recubiertos

de una piel untuosa, los músculos son ingentes sin exceso y ninguna otra figura exhibe una consistencia carnal tan bien dosificada. Sí, podríamos decir que este Hércules, más aún que el Apolo, concierne a la época más alta del arte.

Esta descripción del Torso de Hércules se cuenta, junto con las del Laocoonte y el Apolo del Belvedere, entre los pasajes de bravura de la *Historia del arte en la Antigüedad* publicada en 1764 por Johann Joachim Winckelmann.[1] Este no es, por cierto, el primero en alabar una estatua que pertenecía al panteón romano de la escultura griega, y cuya perfección había sido ponderada dos siglos antes por Miguel Ángel. Sin embargo, esa admiración no dejaba de tener algo de paradójico. Tenemos aquí una estatua de Hércules, el vencedor de los Doce Trabajos, el atleta y el luchador por antonomasia, aquel a quien otra escultura ilustre, el *Hércules Farnesio*, representa como un coloso apoyado sobre su maza y con la piel del derrotado león de Nemea. Ahora bien, lo que ella muestra es un cuerpo sentado, carente de miembro alguno que sea apto para una acción de fuerza o de destreza. Por eso distintos artistas intentaron completar la figura imaginando la acción realizada por el héroe: una copia reducida le añadió una maza, otra, un arco, mientras que un dibujo de Hans Baldung Grien le puso en las manos la rueca de Onfalia.[2] Winckelmann, en cambio, toma esta tradición al revés. En vez de mitigar la falta, la transforma en virtud: no hay que imaginar acción alguna. La estatua mutilada representa al héroe recibido por los dioses al término de sus trabajos, cuando estos ya no son para él otra cosa que un tema de recuerdo y meditación jubilosa. Sin embargo, para recordar y meditar hace falta una cabeza. Ahora bien, este Hércules tampoco la tiene: ya no es más que puro pensamiento, pero los únicos indicios de esta concentración son la curva

1. Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, París, Le Livre de Poche, 2005, pp. 527-528 [trad. cast.: *Historia del arte en la Antigüedad*, Barcelona, Folio, 2002].

2. Al respecto, véase Francis Haskell y Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique: la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, París, Hachette, 1988 [trad. cast.: *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza, 1990].

de una espalda que supone el peso de la reflexión, un vientre que se muestra inepto para cualquier función alimentaria y unos músculos que no se tensan para ninguna acción, y cuyos contornos se derraman unos en otros como las olas del mar.

Winckelmann lleva pues la paradoja a su punto extremo. La falta accidental de la estatua manifiesta su virtud esencial. El súmmum del arte es la estatua mutilada que, contra lo habitual, representa al más activo de los héroes en la total inactividad del puro pensamiento. Además, ese puro pensamiento solo se indica por su exacto contrario: la radical impersonalidad de un movimiento material muy semejante a la inmovilidad, la oscilación perpetua de las olas de un mar en calma.

Resta comprender con claridad el sentido de esa radicalización. Puesto que hay una manera un tanto simplona de entender ese elogio de la calma. Al publicar su *Historia...*, Winckelmann lo hace con una intención polémica. Quiere recordar a sus contemporáneos los verdaderos modelos de la belleza y apartarlos de las exageraciones de la escultura moderna, es decir, en su tiempo, la escultura barroca: cuerpos desmesuradamente alargados o retorcidos, rostros deformados por la voluntad de expresar el placer o el dolor extremos. A su entender, un escultor encarna esta perversión del arte que nuestra época, a la inversa, celebrará como encarnación del genio barroco: Bernini. No hace falta más para atribuir a Winckelmann un papel determinado: el de custodio retrógrado de un ideal clásico de impasibilidad divina y belleza que reside en la pureza de la línea y la armonía de las proporciones. Sería así el padre de la escultura neoclásica triunfante en la época napoleónica, encarnada en los frígidos mármoles de Canova. Y sería, sobre todo, el padre de esa Grecia académica de la "calma grandeza" y la "noble simplicidad", congelada lejos de su propio suelo en los museos romanos y los cerebros filosóficos alemanes. Contra esa Grecia, los discípulos de Nietzsche, como Aby Warburg, resucitarán una Hélade salvaje y trágica, haciendo del arte, en neto contraste con cualquier apolinismo de gliptoteca, la manifestación de las energías oscuras que sostienen y quebrantan a la vez los rituales y monumentos de la civilización.

Pero para que se pueda oponer la energía dionisíaca a la calma apolínea es menester que ya esté constituida cierta Grecia, alejada de toda simple adoración de la perfección serena. Ahora bien, fue el propio Winckelmann quien creó su singularidad al poner por

encima de la divina forma y proporción del Apolo del Belvedere ese torso, fragmento de un cuerpo cuya figura de conjunto jamás nos será posible apreciar. Una estatua mutilada no es solo una estatua en la que faltan partes. Es una representación del cuerpo que ya no puede apreciarse conforme a los dos grandes criterios en uso en el orden representativo: primero, la armonía de las proporciones, es decir, la congruencia entre las partes y el todo, y segundo, la expresividad, esto es, la relación entre una forma visible y un carácter –una identidad, un sentimiento, un pensamiento– que esa forma visible deja reconocer a través de rasgos inequívocos. Será eternamente imposible juzgar si los brazos y las piernas del Hércules del Belvedere están en armonía material con el torso del héroe, y eternamente imposible saber si su rostro y sus miembros están en armonía espiritual con los rasgos mediante los cuales nos lo representan los mitos. En términos más radicales, será eternamente imposible verificar que es en efecto Hércules el mostrado por esta estatua privada de todos los atributos que permiten reconocerlo. Ahora bien, a pesar de ello, Winckelmann confirma la opinión de que el representado en ella es en verdad el héroe de los Doce Trabajos y de que se lo representa bajo una forma óptima, que traduce el más alto grado de perfección del arte griego. La posteridad no se privará de sorprenderlo en falta: sus sucesores harán de esa ideal estatua griega una copia romana tardía, y uno de ellos llegará incluso a transformar en un Filoctetes sufriente a su Hércules instalado en medio de los dioses. Pero de suponer que haya un error en la identificación de la persona, no es el resultado de una ingenuidad sino de un golpe de fuerza. El lugar excepcional atribuido a ese cuerpo mutilado no marca la adhesión ingenua a un ideal caduco de perfección. Significa, más bien, la revocación del principio que ligaba la apariencia de la belleza a la realización de una ciencia de la proporción y la expresión. En este caso el todo falta tanto como la expresión. Ahora bien, esa pérdida accidental corresponde a la ruptura estructural de un paradigma de la perfección artística. Atacar el exceso barroco no es defender el ideal representativo clásico; es, al contrario, romper su coherencia marcando la distancia existente entre los dos *optima* que ese ideal pretendía poner en correspondencia: el de la armonía de las formas y el del poder expresivo de estas.

Está claro que la enunciación de esa distancia no es una novedad absoluta. Es también el balance de una larga historia. Desde

hacía ya más de un siglo, artistas, críticos y académicos se enfrentaban a este problema: ¿cómo hacer coincidir el ideal de la noble armonía de las formas, formulado en el siglo XVII por teóricos como Bellori o Félibien, y el de la expresión de las pasiones, ilustrado sobre todo, a fines de ese mismo siglo, por los modelos fisionómicos de Le Brun? Se trataba ante todo de un problema técnico para los estudiantes: ¿cómo imitar a la vez las formas de los modelos de taller y las pasiones experimentadas por los personajes a los cuales ellos prestaban sus rasgos, pero sin tener razón alguna para sentirlas por sí mismos? Había que salir del taller para estudiar en otro lugar la manera como las pasiones se inscriben en los cuerpos. Para algunos, ese otro lugar era el escenario artístico privilegiado de expresión de las pasiones, el teatro. Pero otros sostenían, en contraposición, que en la actuación de los mejores actores los pintores corrían el riesgo de no encontrar más que "gesticulaciones, actitudes forzadas, rasgos de expresión dispuestos con arte y en los que los sentimientos del arte no tienen jamás parte alguna".[3] Se podía acudir, a la inversa, a la calle o el taller, donde era posible observar a esos hombres del pueblo no sometidos aún a la uniformidad de las expresiones por las convenciones del mundo. Pero ¿cómo esperar de esos cuerpos expresivos la nobleza de las formas que conviene a la belleza? Los académicos encargados de establecer el "premio de expresión de las cabezas" creado en 1759 por el conde Caylus aclaraban que sus modelos no podían buscarse en hombres a quienes "la bajeza en los hábitos exteriores y en el carácter del rostro [...] hagan incompatibles con el estudio de las bellas formas que en este concurso deben ser inseparables

3. Pierre-Jean Mariette, *Abecedario de P.-J. Mariette, et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, 6 vols., París, J.-B. Dumoulin, 1851-1853, 1859-1860, citado por Thomas Kirchner, *L'Expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Maguncia, P. von Zabern, 1991, p. 137. El artista aludido por Mariette es Coypel. Winckelmann denuncia del mismo modo esas figuras de expresiones exageradas como las de las máscaras antiguas que tenían la función de ser legibles para los espectadores de las últimas filas (véase J. J. Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 278).

de la expresión".[4] Y el mismo Diderot que invitaba a los estudiantes a abandonar las academias para observar los movimientos reales de los cuerpos en el trabajo o exaltaba las actitudes expresivas de las tragedias domésticas de Greuze, denunciaba en su Salón de 1765 los rostros "innobles" dados por ese mismo Greuze a su Septimio Severo y su Caracalla: la gran pintura no podía tolerar la expresión viva de un príncipe hipócrita y un emperador colérico. Algunos ya habían propuesto la solución del dilema: ese conocimiento que ni la convención teatral ni el "natural" de los hombres del pueblo podía procurar, había que pedirlo a los antiguos que, como el escultor del Laocoonte, habían sabido poner en un mismo rostro las expresiones contradictorias que jamás se presentan en la realidad, como no sea por azares imprevistos que la mano llega siempre demasiado tarde para fijar. Winckelmann consagra esta superioridad de los modelos antiguos sobre los modelos "naturales", pero no la encuentra en la capacidad de poner el máximo de emociones diferentes en un mismo rostro. La belleza del Laocoonte no proviene de la multiplicidad de las pasiones que se expresan en él; procede, a la inversa, de su neutralización en la sola tensión de dos movimientos inversos: uno que acoge el dolor y otro que lo rechaza. El Laocoonte ofrece la forma compleja de una fórmula de la que el Torso, en su radical insuficiencia, da la forma más simple: lo propio de la belleza es la ausencia de expresividad, la indeterminación.

Tal respuesta merece que nos detengamos en ella. En efecto, parece ir a contrapelo de las consignas desplegadas en la misma época por los renovadores del teatro y la danza. Estos quieren hacer prevalecer la expresión verídica de los pensamientos y las pasiones sobre los principios formales de armonía y proporción. Cuatro años antes, en otra capital alemana, Stuttgart, han aparecido las *Cartas sobre la danza y sobre los ballets* de Jean-Georges Noverre. El blanco de esas cartas es la tradición del ballet de corte, destinado por Noverre a la mera demostración de una elegancia aristocrática y un virtuosismo mecánico de artista. A este arte de los pasos y los trenzados, aquel opone un arte de la fisionomía y el gesto capaz de contar una historia y expresar sentimientos. En esos tiempos, el

4. Artículo del reglamento del premio, citado por T. Kirchner, *L'Expression des passions...*, *op. cit.*, p. 199.

modelo de ese arte lo da la pantomima antigua, en la que otro teórico de la danza, Cahusac, ha saludado poco tiempo atrás un lenguaje de los gestos en condiciones de expresar todas las situaciones, trágicas y cómicas.[5] Dos años antes, las *Conversaciones sobre El hijo natural* de Diderot también habían abogado por la resurrección de la pantomima y opuesto el poder emocional del cuadro vivo al artificio del golpe de efecto. Lo que proponen Noverre y Diderot, y retomarán los dramaturgos, músicos y actores reformadores de fines de siglo, de Calzabigi y Gluck a Talma, es una revolución de la lógica representativa que juega con su contradicción interna. Al modelo orgánico de la acción como cuerpo, al ideal de la proporción y a todo el sistema de conveniencias que ligaba los temas a los géneros y modos de expresión, esa revolución opone el principio desnudo de la mímesis como expresión directa de los sentimientos y pensamientos. A las convenciones del teatro y las elegancias del ballet, opone la idea de un arte en el que todo gesto de un cuerpo y todo agrupamiento de cuerpos cuenten una historia y expresen un pensamiento. El bailarín devenido actor de Noverre y el actor devenido mimo de Diderot deben desplegar en el escenario un arte de la expresión total, idéntico a la manifestación de un lenguaje íntegramente motivado de signos y gestos.

> Cuando los bailarines animados por el sentimiento se transformen en un millar de formas diferentes con los variados rasgos de las pasiones; cuando sean Proteos y su fisionomía y sus miradas describan todos los movimientos de su alma [...], los relatos serán inútiles; todo hablará, cada movimiento dictará una frase; cada

5. Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, La Haya, J. Neaulme, 1754; reedición, París, Desjonquères, 2004. El carácter esencialmente pantomímico de la danza antigua ya había sido señalado por el abate Dubos en sus *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, pero en su caso el interés consistía en oponer ese arte rudimentario a la perfección de la danza moderna. Cahusac y sus herederos invierten la perspectiva al oponer la perfección expresiva del lenguaje de los gestos a las convenciones formales del arte de corte. Primer ejemplo de las inversiones de las que el discurso sobre el modernismo artístico no ha dejado de alimentarse.

actitud pintará una situación; cada gesto develará un pensamiento; cada mirada anunciará un nuevo sentimiento; todo será seductor porque todo será verdadero, y la imitación estará contenida en la naturaleza.[6]

El análisis del Torso parece ir exactamente a contrapelo, ya que opone a una revolución de la expresión integral una contrarrevolución de la expresión suspendida. Estas dos revoluciones opuestas tienen, no obstante, un principio común: la destrucción de lo que es el núcleo de la lógica representativa, a saber, el modelo orgánico del todo con sus proporciones y sus simetrías. Ya es significativo que el arte que Cahusac, Noverre y Diderot toman como modelo de una acción escénica por fin viva sea la pintura. "Cualquier situación verdaderamente teatral no es otra cosa que un cuadro vivo", dice Cahusac.[7] En Diderot, esta composición de los cuadros escénicos se opone al golpe de efecto. Y los maestros de ballet, dice Noverre, deben acudir a los pintores para aprender a dar a cada figura una expresión propia y romper la simetría convencional que los lleva a poner seis faunos de un lado y seis ninfas de otro. Esta individualización de las figuras expresivas y la naturalidad que agrupa los cuerpos conforme lo exigido por las situaciones les proponen el modelo de una *vivacidad* que cuenta más que la movilidad efectiva de los cuerpos. La multiplicidad de acontecimientos gestuales y fisionómicos que ellos reclaman tiene al menos un punto en común con la radical inexpresividad del Torso, que presuntamente debe recoger en sí misma toda una secuencia de acciones y todo un mundo de pensamientos. Uno y otro modelo deshacen la conjunción supuesta de la belleza formal y la expresión viva. Ambos proponen una forma de inscripción de la vida sobre los cuerpos que implica una ruptura con el viejo paradigma orgánico entonces dominante en el pensamiento del discurso y la obra.

El discurso, decía en efecto Platón, debía ser a imagen de un ser

6. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Stuttgart y Lyon, Aimé Delaroche, 1760, p. 122 [trad. cast.: *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1946].

7. L. de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne...*, *op. cit.*, p. 234.

vivo, dotado de todos los elementos que componen un organismo, y solo de ellos; la bella arquitectura, enseñaba Vitruvio, recibía sus normas de las proporciones del cuerpo humano. Los textos y dibujos de Durero habían actualizado ese principio de las proporciones matemáticas del cuerpo ideal. Por entonces, esta matemática de la belleza estaba sometida a una vigorosa impugnación. Artistas como Hogarth y filósofos como Burke oponían a su rigidez el encanto de la línea curva y sinuosa que también tenía su emblema en el nuevo diseño de los jardines ingleses. Winckelmann era ajeno a esa polémica, pero también oponía la línea curva continua a las tiesuras de los ángulos. Y la imagen que le servía para caracterizar la perfección del Torso no era accidental: en él, los músculos se funden unos en otros como las olas del mar. Esa es la imagen de la belleza óptima, a la cual responde el Torso mutilado, como el Apolo provisto de su cabeza y todos sus miembros, pero también la Níobe petrificada, muda, representada en "ese estado de interrupción de la sensibilidad y la reflexión, comparable a la indiferencia", que "no modifica ningún rasgo del cuerpo ni de la forma".[8] Es bella la estatua cuyos músculos no tensa acción alguna, sino que se funden unos en otros como las olas que, en su movimiento perpetuo, evocan la superficie lisa y calma de un espejo. Cuando medio siglo más adelante Europa descubra los relieves del Partenón, los críticos opondrán su movimiento vivo a las poses de las estatuas admiradas por Winckelmann. Pero lo harán en nombre del criterio de perfección que él mismo ha fijado: "Un principio de fusión, de movimiento, por el cual el mármol se derrama como una ola".[9] Ya no son simplemente las líneas sinuosas de la naturaleza las que se oponen a los ángulos rectos impuestos por el cerebro de

8. J. J. Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 276.

9. William Hazlitt, "Flaxman's lectures on sculpture", en *The Collected Works of William Hazlitt*, vol. 10, Londres y Nueva York, J. M. Dent & Co./McClure, Phillips & Co., 1904, p. 344, citado en Alex Potts, "The impossible ideal: romantic concepts of the Parthenon sculptures in early nineteenth-century Britain and Germany", en Andrew Hemingway y William Vaughan (comps.), *Art in Bourgeois Society, 1790-1850*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1998, p. 113.

príncipes y artistas. Una naturaleza sustituye a otra. En ese aspecto, el admirador del Hércules inmóvil está de acuerdo con el filósofo aficionado a las escenas sentimentales a la manera de Greuze: la naturaleza, garante de lo bello, ya no es más la proporción de las partes o la unidad de la expresión de un carácter, sino el poder indiferente del todo que mezcla sin término los elementos dejándolos en un perpetuo reposo. Cuarenta años después, Kleist deducirá la consecuencia radical de la ruptura iniciada por el elogio del Torso. Contrastará así la perfección del movimiento de la marioneta, cuya "alma" coincide con su centro de gravedad, con las contorsiones al estilo de Bernini impuestas al cuerpo expresivo del bailarín para alcanzar ese mismo centro. Un siglo después de él, la danza se establecerá como arte autónomo al explotar todas las posibilidades de movimiento brindadas por el cuerpo liberado de la obligación de contar una historia, ilustrar un carácter o dar imágenes a una música. Estos devenires artísticos no están, en verdad, inscritos de antemano en la superficie ondulatoria de los músculos del Torso. Pero esa superficie tensa entre el recuerdo de las tareas ejecutadas por el cuerpo funcional del héroe y la indiferencia de las olas que se elevan y vuelven a caer ya es sin duda una superficie de conversión de un cuerpo en otro. Esta tensión de varias superficies sobre una superficie, de varias corporeidades en un mismo cuerpo, es lo que definirá en lo sucesivo la belleza. El arte que anuncia el elogio del Torso mutilado no es el arte soñado por Kleist, el de los automatismos bien calculados para la maximización de un efecto; es el de la pluralidad de las composiciones de movimientos liberadas por la disociación entre forma, función y expresión. Winckelmann abre esta era en la cual los artistas se afanarán en desencadenar los poderes sensibles ocultos en la inexpresividad, la indiferencia o la inmovilidad, y en componer los movimientos contrariados del cuerpo danzante, pero también de la frase, el plano o la pincelada de color que detienen la historia al contarla, suspenden el sentido al transmitirlo o sustraen la figura misma que designan. Esta revolución es quizá más profunda que la anunciada por los manifiestos de Diderot y Noverre. Es innegable que Rudolf Laban saludará a este último y su "ballet de acción" como precursores de la danza moderna. Pero saludará aún más la revolución introducida por la danza de Isadora Duncan, aplicada a manifestar una identidad del movimiento y el reposo que viene a poner en tela de juicio la primacía de las "producciones obtenidas por el poder de la

voluntad".[10] Ahora bien, esa danza habría de buscar sus medios de expresión en la observación de las figuras inmóviles de los frisos o los vasos griegos. El movimiento libre, el movimiento igual al reposo, solo libera sus poderes expresivos cuando se deshacen los lazos que obligaban a las posiciones del cuerpo a significar emociones determinadas. La "danza de expresión" celebrada por el siglo XX supone la disociación entre signo y movimiento efectuada por el análisis del Torso mutilado. Supone la ruptura de los modelos de la acción voluntaria y del cuadro legible que aún guían el "ballet de acción".

Al separar la belleza y la expresión, Winckelmann también separa el arte en dos; disocia la belleza de las formas de su ciencia. Para apreciar esa belleza liberada de la convención expresiva, hay que dejar de buscar en ella el dibujo preciso y funcional de los músculos que lleva a reconocer la ciencia anatómica del artista y su capacidad de traducirla en la producción de las formas. El Torso reducido al mero dibujo de músculos semejantes a olas está más próximo a la gran época del arte que el Apolo en el que la majestad divina debe significarse sobre un rostro. Pero, por su lado, el Apolo de contornos fundidos los unos en los otros se impone en belleza al Laocoonte, obligado a mostrar a la vez el dolor de la picadura y la magnanimidad que se le resiste, aunque este último, por el dibujo preciso de las tensiones de los músculos y las expresiones del rostro, se impone en ciencia a ese Apolo inactivo e inexpresivo. La separación entre la bella forma y la obra de ciencia es lo que Kant, treinta y cinco años después, resumirá en la tesis que nuestros escolares saben de memoria, pero cuya impensable violencia contra los cánones representativos han olvidado: lo bello es lo que place sin concepto. Hay que apreciar con claridad en qué consiste esta ruptura. No cabe duda de que la lógica representativa conocía el "no sé qué" y el toque de genio que debían añadirse a la aplicación más sabia de las reglas del arte. Los partidarios de los antiguos habían incluso hecho de ello su arma para rechazar la crítica de los modernos. Y por eso Boileau había exhumado el tratado *De lo sublime* atribuido a Longino. Algunos de nuestros contemporáneos

10. Rudolf Laban, *La Danse moderne éducative*, Bruselas, Complexe, 2003, p. 22 [trad. cast.: *Danza educativa moderna*, Barcelona, Paidós, 1984].

han querido encontrar en la desproporción sublime la ruina del modelo representativo y la palabra clave de la modernidad. Pero se trata, como mínimo, de un malentendido. En efecto, lo sublime no es el descubrimiento de los adalides de la modernidad. Fueron los defensores de los "antiguos" quienes hicieron de lo sublime el secreto de la superioridad de los viejos maestros y la clave de bóveda del sistema representativo. El genio, el poder de lo sublime, era el complemento de naturaleza que devolvía las reglas y las competencias técnicas del arte a su fuente viva y les permitía así verificar su acuerdo con las afecciones del ser sensible en general. El complemento de sublimidad consagraba el principio supremo de la lógica representativa: la armonía, dentro de una misma naturaleza, entre las competencias puestas en juego en las producciones de las artes y los afectos de aquellos a quienes estaban destinadas. Esa armonía supuesta entre *poiesis* y *aisthesis* daba a la mímesis el espacio de su despliegue. Y, a cambio, la operación mimética la confirmaba. La teorización kantiana de la belleza sin concepto rompe con la idea de esa correspondencia. Pero con el Torso mutilado, la Níobe petrificada o el Apolo ocioso celebrados por Winckelmann, ya no estamos ante una cuestión de adición, sino de sustracción. Ya no es cuestión de sumar la llama de la expresión a las reglas del arte. Cuanta menos expresión sabiamente reproducida haya, habrá más belleza. Y no se trata de completar sino de dividir: el sensorio propio de la apreciación de lo bello ya no está regido por ninguna regla de conformidad con el sensorio de la fabricación del arte. Para franquear el abismo entre uno y otro hace falta, dirá Kant, el poder del genio y de las ideas estéticas. Pero ese genio ya no es el complemento que verifica el acuerdo entre las reglas del arte y las afecciones del ser sensible. Ahora es el azaroso puente tendido entre dos lógicas heterogéneas, la de los conceptos que el arte pone en acción y la de lo bello que carece de concepto. Es el poder, oscuro para el propio artista, de hacer algo distinto de lo que él hace, producir algo distinto de lo que quiere producir y, de tal modo, brindar al lector, al espectador o al oyente la posibilidad de reconocer y combinar de otra manera varias superficies sobre una sola, varias lenguas en una misma frase, varios cuerpos en un simple movimiento.

Pero la violencia de la paradoja no se detiene allí. Hay que agregar, en efecto, que esa misma separación entre las razones del arte y las de la belleza es la que hace existir el arte como tal, como un

mundo propio, y ya no simplemente como la competencia del pintor, el escultor, el arquitecto o el poeta. La singularidad del análisis del Torso no puede desvincularse de la singularidad del género reivindicado por el libro de Winckelmann: no una historia de las esculturas, los monumentos o las pinturas de la Antigüedad, sino una *historia del arte en la Antigüedad*. Una "historia del arte" supone que este exista en singular y sin complemento de nombre. Para nosotros, la cosa resulta evidente. Pero Winckelmann es uno de los primeros, si no el primero, en inventar la noción del arte tal como nosotros la entendemos: ya no como competencia de los hacedores de cuadros, estatuas o poemas, sino como medio sensible de coexistencia de sus obras. Antes de él, la posibilidad de una *historia del arte en la Antigüedad* estaba vedada porque sus elementos participaban de dos historias separadas: la de los artistas y la de las antigüedades. Por un lado estaban las vidas de los artistas, género creado por Vasari sobre la base del modelo proporcionado por las *Vidas paralelas* de Plutarco. Esas *Vidas* cobraban sentido dentro de un universo donde las artes –las competencias técnicas– se dividían en "artes liberales", practicadas y gustadas por los hombres de elite, y artes mecánicas, consagradas a las tareas útiles y practicadas por los hombres de la necesidad. En ese contexto, estaban destinadas a justificar el ingreso de los pintores y escultores al mundo de las artes liberales. Por eso el relato anecdótico y la lección moral tenían en ellas tanta cabida como el análisis de las obras. Desde entonces el género se había realzado, particularmente gracias a las *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, publicadas en 1672 por Bellori. Estas se inscribían en el marco de una polémica sobre los principios del arte de pintar. Bellori pretendía mostrar que esos principios, llevados a su perfección por Rafael y luego corrompidos por los herederos manieristas de Miguel Ángel, habían sido restablecidos en el siglo XVII por Carracci y los boloñeses, y continuados por la escuela romana y Poussin. Esta demostración obligaba a desplazar el género del relato de las vidas hacia el análisis de las obras. Sin embargo, Bellori y sus émulos franceses no habían asociado esas vidas de artistas al concepto general de una historia, y tampoco el arte de tal o cual pintor o escultor a la idea del Arte como esfera propia de experiencia. Esa idea era igualmente ajena al trabajo de aquellos a quienes por entonces se denominaba "anticuarios". Estos hacían traer de Italia fragmentos de antigüedades y publicaban compilaciones

minuciosas de las medallas, camafeos, bustos y otras piedras esculpidas así recogidos. Para ellos, esos objetos eran "monumentos", es decir, testimonios de la vida antigua que se sumaban a los de los textos. El benedictino Bernard de Montfaucon había formulado su principio: los monumentos de las artes representaban "como en un cuadro" una buena parte de lo que los autores de la Antigüedad habían descrito, y hacían conocer, por lo demás, sobre los usos y ceremonias de los pueblos antiguos, "un número infinito de cosas que los autores no enseñan".[11] Es indudable que, debido a la pasión de artistas coleccionistas, este tipo de historia se había desplazado de la simple función de complemento de los textos a la consideración de los objetos en sí mismos, de sus materiales y de sus modos de fabricación. El *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, publicado en París en 1752 por el conde de Caylus, atestigua esa atención al detalle de los materiales y las técnicas que hoy vale a los "anticuarios" de su clase el homenaje de los historiadores de la arqueología.[12] Pero el inventario de Caylus es contrario a cualquier voluntad de una "historia del arte": en su pasión por la Antigüedad, el conde se interesa ante todo en el valor testimonial de los objetos, más fuerte en los "guiñapos" de los objetos de uso que en las frías estatuas de Apolo o Venus,[13] y describe aquellos uno tras otro, negándose a constituir su colección como una totalidad autónoma, así como se prohíbe toda extrapolación a partir de fragmentos que "no puedan indicar el todo del que se han separado".[14]

En consecuencia, para proponer una *historia del arte en la Antigüedad* no solo había que conjugar los intereses divergentes de los teóricos de lo Bello ideal y los coleccionistas de antigüedades. Era

11. Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, París, Firmin Delaulne, 1719, p. III.

12. Al respecto, el lector puede remitirse a Alain Schnapp, *La Conquête du passé: aux origines de l'archéologie*, París, Carré, 1993.

13. Charles Nisard (comp.), *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le Père Paciaudi, théatin (1757-1765)*, vol. 1, París, Firmin-Didot, 1877, p. 9.

14. Anne-Claude Philippe de Pestels, conde de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, París, Desaint et Saillant, 1752, p. 3.

preciso, sobre todo, apartar el concepto del Arte de la doble limitación de quienes estudiaban el arte –esto es, la concepción y la competencia técnica– *de* tal o cual artista y de quienes estudiaban *las artes*, esto es, los saberes y las técnicas que fabrican los objetos y dibujan el rostro de una civilización. Había que romper la separación entre la singularidad de la "vida del artista" y el anonimato del desarrollo de las artes, anulando la separación social entre las artes liberales y las artes mecánicas. Ese trabajo lo lleva a cabo un concepto, el de Historia. La Historia no toma por objeto la realidad constituida del Arte. Es constitutiva de esa misma realidad. Para que haya historia del arte es menester que haya arte como realidad en sí, distinta de las vidas de los artistas y las historias de los monumentos, y desembarazada de la vieja división entre las artes mecánicas y las artes liberales. Pero, a la recíproca, para que el arte exista como medio sensible de las obras, es preciso que la historia exista como forma de inteligencia de la vida colectiva. Esa historia debe separarse del relato de las vidas individuales calcado del viejo modelo de las vidas ejemplares. Debe, por lo tanto, implicar un esquema temporal y causal que inscriba la descripción de las obras en un proceso de progreso, perfección y decadencia. Pero ese mismo esquema implica que la historia del arte sea la historia de una forma de vida colectiva, la historia de un medio de vida homogéneo y de las diversas formas a las que da lugar, conforme al modelo elaborado por Montesquieu para los regímenes políticos. La historia significa entonces una forma de coexistencia entre quienes habitan juntos un lugar, quienes hacen en él el plano de los edificios comunes, quienes labran las piedras de esos edificios, quienes ordenan las ceremonias y quienes participan en ellas. Con esta idea de la historia como relación entre un medio, una forma de vida colectiva y posibilidades de invención individual, el Arte se convierte en una realidad autónoma.

La preocupación historicista es, sin lugar a dudas, común a todos los que quieren romper con las convenciones del orden representativo. El ballet según Noverre y la representación teatral según Talma deben enseñar la vida y las costumbres de los pueblos que hacen la historia, mucho más que las hazañas de algunas individualidades. Pero en la historia del arte, tal como Winckelmann la practica, hay algo más radical. No se trata simplemente de representar con exactitud las maneras de vivir y expresarse de un pueblo del pasado. Se trata de pensar la copertenencia entre el arte de

un artista y los principios que gobiernan la vida de su pueblo y su tiempo. En él, un concepto resume ese nudo: el de "estilo". El estilo que se manifiesta en la obra de un escultor pertenece a un pueblo, a un momento de su vida, al despliegue de un poder de libertad colectiva. El Arte existe cuando puede dársele por tema un pueblo, una sociedad, una era, en cierto momento del desarrollo de su vida colectiva. A la armonía "natural" entre *poiesis* y *aisthesis* que regía el orden colectivo se opone una nueva relación entre individualidad y colectividad: entre la personalidad del artista y el mundo compartido que la suscita y que ella expresa. Los progresos de la escultura primitiva hasta el apogeo clásico, y su decadencia posterior, siguen así los progresos y la pérdida de la libertad griega. A la primera época de una colectividad masivamente sometida al poder de los aristócratas y sacerdotes corresponde la rigidez de las formas, debida a la vez a la torpeza de un arte niño y a la obligación de seguir modelos codificados. A la edad de oro de la libertad griega responde el grande y noble arte de "contornos fluidos". El retroceso de esa libertad se traduce en la transición a un arte de la gracia, en el que el estilo cede su lugar a la manera, es decir, al cariz particular de un artista que trabaja para el gusto particular de un círculo limitado de aficionados. Esta historia del arte como viaje entre dos polos, el de la absorción colectiva y el de la disolución individualista, estará destinada a un muy prolongado futuro. En la época revolucionaria alimentará los sueños de una regeneración del arte, retemplado en el modelo antiguo de una expresión de la libertad colectiva. Pero también organizará, de manera más discreta y duradera, la disposición histórica según la cual, aún en nuestros días, los museos presentan las obras de arte. Dominará asimismo todo el pensamiento del arte en la era romántica y, en Hegel, encontrará su sistematización en el paso del arte simbólico al arte clásico y de la forma clásica a su disolución romántica. Muchos de nuestros contemporáneos ven en esto una desviación historicista del arte. Pero esa "desviación" no es otra cosa que la vía misma por la cual el concepto del Arte como mundo propio sale a la luz. El Arte existe como esfera autónoma de producción y experiencia desde que la Historia existe como concepto de la vida colectiva. Y quien propuso la fórmula de esta conjunción no es un sociólogo mezquinamente preocupado por reducir las sublimidades del arte a las condiciones prosaicas de su producción. Es un enamorado perdido de los mármoles antiguos, deseoso de darles el santuario más apropiado para su veneración.

Es cierto que ese mismo amor se presta a sospechas y que es fácil dar vuelta el argumento. Si se tiene a bien disculpar a Winckelmann por haber codificado las frialdades neoclásicas, es para acusarlo, a la inversa, de haber suscitado los locos fervores del romanticismo y el idealismo alemanes. Lo que su *Historia* inventaría sería la Grecia alemana, tierra ideal donde el arte nacía del suelo y expresaba la vida misma del pueblo. Esa Grecia alemana, hermana de la Roma soñada por los revolucionarios franceses, habría alimentado la utopía de un destino del arte, que lo impulsaba a autoanularse para volver a ser lo que habría sido antaño, el tejido de las formas sensibles de la vida de un pueblo. Habría alimentado el sueño "totalitario" de identificación entre la vida del arte y la del pueblo que celebra su unidad.

¿Cómo ignorar, entonces, la paradoja que sitúa la encarnación suprema de esa Grecia en la estatua privada de cabeza y miembros? ¿Cómo ignorar también la modalidad de la adoración suscitada por ella? El arte, enseñaría Hegel, *habría sido* en el pasado la manifestación de la vida de un pueblo. Pero Winckelmann ya decía haber seguido el destino del arte griego como "la amante que ha quedado en la orilla sigue, con los ojos bañados en lágrimas y sin esperanza de volver a verlo, a su hombre que se hace a la mar, y cree divisar su imagen en la vela ya remota".[15] Un torso por un cuerpo, el movimiento uniforme de las olas por toda acción, una vela por el amante al que la nave lleva: el cuerpo griego legado a la posteridad por Winckelmann es un cuerpo definitivamente fragmentado, separado de sí mismo y de toda reactivación. Un cuerpo bien diferente, por lo tanto, del de esos coros de guerreros, ancianos y efebos espartanos que Rousseau menciona en la misma época en su *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. La polémica de Rousseau, en efecto, ataca de otra manera la coherencia de la lógica representativa. Winckelmann desbarata el supuesto previo de una armonía entre capacidad expresiva y perfección formal. Por su parte, Rousseau lleva la cuestión al terreno de la ética, en el sentido propio del término. *Ethos* significa "manera de ser", y la polémica roussoniana se resume en lo siguiente: la manera de ser del teatro, la de las acciones y los sentimientos ficticiamente experimentados en

15. J. J. Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 611.

un escenario, es contradictoria con su pretensión de impartir una educación positiva a las maneras de ser de la población. Puesto que el teatro solo reúne multitudes para despojarlas de las virtudes que forman una comunidad. Su forma propia es la de "esos espectáculos exclusivos que encierran tristemente a una pequeña cantidad de personas en un antro oscuro; que las mantienen temerosas e inmóviles en el silencio y la inacción".[16] Separación y pasividad: tales son los rasgos propios, los rasgos antisociales de la escena representativa. A esto, Rousseau opone la fiesta en la que todos participan, en la que todos se convierten en actores y se comunican las emociones que la escena desvía hacia sus simulacros. Así era, en su opinión, la continua fiesta espartana. Así podrían ser las festividades cívicas de las repúblicas modernas, cuyo embrión está en las diversiones campestres y náuticas de los ginebrinos. Así serán, más adelante, los grandes sueños de espectáculos transformados en acciones colectivas que inspirarán las festividades de la Revolución Francesa y volverán a florecer a comienzos del siglo XX: representación de *Orfeo y Eurídice* en 1913 en Hellerau, con el dispositivo escénico de Appia y los coros arrastrados por la gimnasia rítmica de Jaques-Dalcroze, donde se mezclan los hijos de la elite artística europea con los de los obreros de los "Talleres alemanes para el arte en la industria", fundados por un industrial filántropo y modernista; *El 14 de julio*, de Romain Rolland, concebido para culminar en una fiesta cívica que impulse a la sala a la acción colectiva; espectáculos de Meyerhold en los que se combinan las noticias telegráficas del frente de la guerra civil y las consignas del combate soviético con las peripecias de las piezas representadas, etc. Sin duda, estas formas de movilización colectiva en nombre del arte y la revolución están lejos de las "inocentes" diversiones propiciadas por Rousseau. Marx, Wagner y Nietzsche han pasado por ellas. Pero lo que oponen a la lógica representativa es una misma lógica de transformación de las maneras de ser: hay que destruir la pasividad de quienes asisten a un espectáculo, separados por la representación de su poderío individual y colectivo; hay que transformarlos en actores directos de ese

16. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, en Œuvres complètes, vol. 5, Écrits sur la musique, la langue et le théâtre, París, Gallimard, 1995, col. "Bibliothèque de la Pléiade", p. 114 [trad. cast.: *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, Madrid, Tecnos, 1994].

poderío, actores que obren en común y compartan la misma capacidad afectiva. Llamo "ética" esa alternativa a la lógica representativa que propone la transformación de las formas representadas en maneras de ser de una colectividad.

Ahora bien, el destino que Winckelmann asigna a su historia del arte no es esa resurrección de la fiesta colectiva. A la mediación representativa opone no la comunidad ética sino la distancia estética. La separación y la inacción, los dos vicios estigmatizados por la *Carta a D'Alembert*, son para él, al contrario, las virtudes paradójicas de la estatua mutilada. No es que venere menos que Rousseau la libertad antigua. El camino que lleva a la estatuaria griega hacia la perfección para alejarla después de ella es a su juicio estrictamente sincrónico con los progresos y la decadencia de esa libertad. Pero la manera como ve encarnarse esta última es exactamente la opuesta: no se trata de anular la pasividad de la representación para poner en actividad al espectador. Se trata, a la inversa, de negar, en la figura misma del dios o el héroe sobrehumano, la oposición de lo activo y lo pasivo. La Grecia democrática se significa en esa anulación. Lo hace retrospectivamente, por supuesto. Esta libertad simbolizada por el dios o el héroe que no hace ni ordena nada es una invención de los republicanos modernos, apoyada, es cierto, en una lectura de los estoicos. Y Grecia, así puesta nuevamente en escena, solo está presente bajo la forma de su falta. Al movimiento que lleva a encarnarla en nuevas ceremonias del pueblo republicano se opone estrictamente la metonimia de la vela que desaparece ante la mirada de la amante. Esa vela hace las veces del objeto amado y, al mismo tiempo, de la nave que lo lleva. Y del mármol antiguo, la metonimia hace una figura en el doble sentido de la palabra: una presencia sensible en la que se encarna el poder que la ha forjado, pero también un diferimiento de esa presencia. El poder del todo ya no reside en la reunión del cuerpo funcional y expresivo. Está en los contornos que se funden unos en otros. Está en todas partes y en ninguna sobre la superficie que sustrae lo que ofrece. La figura es presencia y diferimiento de la presencia, sustituto de la presencia perdida. La perfección de la estatua de Winckelmann es la de una colectividad que ya no está, un cuerpo que ya no puede ser actualizado. La bella inactividad del dios de piedra era el producto de la libre actividad de un pueblo. La indiferencia de la estatua sola da en lo sucesivo una figura a esa libre actividad.

Indiferencia quiere decir dos cosas: es en primer lugar la rup-

tura de toda relación determinada entre una forma sensible y la expresión de una significación precisa; pero es también la ruptura de todo lazo determinado entre una presencia sensible y un público que sería el suyo propio, el medio sensible que la alimenta o el destinatario natural de su interpelación. Rousseau quería que el pueblo volviera a apropiarse de su poder sensible de acción, emoción y comunicación, alienado en la distancia del espectáculo representado. Pero la libertad griega de Winckelmann está encerrada en su totalidad en el bloque de piedra. Si este nos la representa, lo hace en la distancia que lo separa de su medio nutricio, en su indiferencia a toda expectativa particular de cualquier público determinado. Así será treinta años después la cabeza de la *Juno Ludovisi*, celebrada por Schiller: una cabeza separada de cualquier cuerpo, pero también de todo lo que normalmente debe expresar una cabeza, una voluntad que persigue un fin y gobierna una acción, una inquietud que modifica la pureza de los rasgos. Para Schiller, esa cabeza encarnará la libre apariencia ofrecida al goce del puro juego estético, apartado tanto de toda apropiación cognitiva como de todo apetito sensual. Pero la encarnará como cosa del pasado, producto de un arte ejemplar que ya no es posible rehacer. Ese arte es el que, por lo demás, él califica de poesía "ingenua": una poesía que no procura hacer poesía y expresa en cambio el acuerdo inmediato entre un universo colectivo vivido y formas de invención singulares; un arte que no es arte, que no es un mundo aparte, sino una manifestación de la vida colectiva. Eso es lo que testimonian el Torso mutilado, la Níobe indiferente o la cabeza sin voluntad de la *Juno Ludovisi*. Pero solo lo testimonian al instituir una configuración sensible exactamente opuesta: al convertirse en obras de arte, ofrecidas a una mirada "desinteresada", encerradas en el universo separado de los museos. El Arte en singular y la Historia en singular nacen juntos al repudiar en un mismo gesto la división de las artes y la dispersión empírica de las historias. Pero nacen juntos bajo la forma de esta relación contradictoria: la Historia da existencia al Arte como realidad singular, pero se la da en el marco de una disyunción de los tiempos: las obras de los museos son arte, son el soporte mismo de esa realidad inédita que se llama Arte, porque no eran nada semejante para quienes las produjeron. Y recíprocamente, esas obras llegan a nosotros como el producto de una vida colectiva, pero a condición de mantenernos separados de ellas. La historia hegeliana de las formas del arte será la prolongada demostración

de esa disyunción constitutiva. El arte existe en la diferencia misma entre la forma de vida común que era para quienes produjeron sus obras y el objeto de libre contemplación y libre apreciación que es para nosotros. Existe para nosotros en la disyunción entre el poder del arte y el poder de lo bello, entre las reglas de su producción y los modos de su apreciación sensible, entre las figuras que lo reglan y las que él puede producir.

La Historia no es la temible totalidad a la que el arte habría sido entregado como precio de su ruptura con la armonía clásica. Ella misma es un poder bifronte, puesto que separa tanto como reúne. Es el poder de la comunidad que une el acto del escultor con la práctica de los artesanos, la vida de las casas, el servicio militar de los hoplitas y los dioses de la ciudad. Pero es también el poder de separación que procura el goce del arte antiguo –y el goce del arte en general– a quienes ya no pueden sino contemplar los bloques de piedra donde se preservó y a la vez se perdió ese poder de comunidad. Porque ella misma está dividida, porque desecha al mismo tiempo que reúne, se presta a ser el lugar del Arte, es decir, el lugar de las producciones que dan figura a la disyunción entre los conceptos de los artistas y lo carente de concepto de lo bello. La estatua mutilada y perfecta del héroe inactivo da así lugar a la complementariedad de dos figuras. La cabeza sin voluntad ni inquietud de la *Juno Ludovisi* emblematiza la existencia del arte, en singular, como modo específico de experiencia y medio sensible propio. La espalda inexpresiva del Torso descubre para el arte de mañana nuevos poderes del cuerpo: los poderes que se liberan cuando los códigos expresivos y la voluntad de expresar quedan revocados, cuando se recusa la oposición de un cuerpo activo y un cuerpo pasivo, un cuerpo expresivo y un cuerpo autómata. El porvenir del Torso está dentro de los museos que harán existir el arte como tal, incluso –y sobre todo– para sus detractores; pero está también en las invenciones de los artistas que de ahora en más se entregarán a hacer lo equivalente de lo que ya no puede hacerse, al explorar la diferencia de los cuerpos con respecto a sí mismos y despertar los poderes sensibles ocultos en la inexpresividad, la indiferencia o la inmovilidad. Los sueños mismos de una obra de arte total, de una lengua de todos los sentidos, de un teatro devuelto a la movilización colectiva o de formas del arte idénticas a las formas de una vida nueva, todos esos sueños de fusión ética que suceden a la distancia representativa, solo son posibles sobre la base de esa separación más íntima. La

historia del régimen estético del arte podría pensarse como la de las metamorfosis de esta estatua mutilada y perfecta, perfecta porque mutilada, obligada, en virtud de faltarle la cabeza y los miembros, a proliferar en una multiplicidad de cuerpos inéditos.

2
Los pequeños dioses de la calle
Múnich-Berlín, 1828

> En el mismo sentido, también son notables los pequeños mendigos de Murillo, en la Galería Central de Múnich. Considerado desde afuera, el objeto es de índole vulgar: la madre despioja a un muchacho, mientras este mastica tranquilamente su pan; en un cuadro similar, otros dos niños, pobres y andrajosos, comen melones y uvas. Pero a través de la pobreza y la semidesnudez vemos resplandecer adentro y afuera algo semejante a una completa despreocupación, un total abandono que un derviche no podría superar, en el sentimiento pleno de su salud y su alegría de vivir. Esa despreocupación con respecto a lo exterior, esa libertad interior en lo exterior, es lo que reclama el concepto del ideal. En París hay un retrato de un muchacho pintado por Rafael: la cabeza descansa ociosa, apoyada en el brazo, y mira a la lejanía, el espacio libre, con tamaña felicidad de gozo despreocupado que uno no puede cansarse de contemplar esta imagen de jubilosa salud espiritual. Es la misma satisfacción que nos procuran los muchachos de Murillo. Se advierte que no tienen intereses ni fines más vastos, y pese a ello no es por estupidez que se acurrucan en el suelo, sino por una satisfacción y una felicidad casi similares a las de los dioses olímpicos. Aunque no hacen ni dicen nada, son hombres de una sola pieza, sin contrariedad ni discordia interior. Y al ver ese terreno apto para toda capacidad, tenemos la idea de que de tales jóvenes podemos esperarlo todo.

Estas líneas aparecen en el primer libro de las *Lecciones de estética* publicadas tras la muerte de Hegel sobre la base de los cua-

dernos de sus alumnos.[1] Y las leemos de buena gana como una improvisación feliz, una ilustración oportunamente escogida por el profesor para explicar qué es el "ideal" cuya realización sensible constituye lo bello artístico. En efecto, en esta parte consagrada a elaborar el concepto de lo bello que es el objeto de la producción artística y la reflexión estética, el profesor, para ilustrar su argumentación, recurre con desenvoltura a ejemplos de la actualidad: el último salón de pintura donde una nueva escuela da una figura caricaturesca a lo bello ideal, una obra polémica en la cual un conocedor opone a las teorías las exigencias del material sensible y la técnica. Aquí, ilustran la argumentación dos cuadros de la Galería de Múnich y otro del Louvre. Dos Murillos y un Rafael, o al menos un cuadro atribuido a este: en la época en que Hegel lo vio, el retrato del joven soñador con boina de terciopelo que la posteridad atribuiría alternativamente a Parmigianino y a Correggio todavía se le adjudicaba a Rafael. La corrección de la atribución carece aquí de importancia. Lo que merece destacarse es el acoplamiento de esos dos nombres: Rafael y Murillo. Para que estén asociados, para que uno haga pensar en otro, ha sido necesario salvar un abismo en la jerarquía de los pintores. En la tradición de Vasari, renovada por Bellori y Félibien, Rafael es el maestro por excelencia, aquel que se nutrió en Roma de los monumentos del arte antiguo y supo trasladar su noble simplicidad a la superficie pictórica. En el palmarés de los pintores que elaboraba Roger de Piles en 1708, era el maestro indiscutido en materia de dibujo y expresión, y solo Guercino y Rubens lo igualaban en la composición. El color, en el que los maestros reconocidos eran Tiziano y los venecianos, constituía su único punto débil. Pero esa debilidad contribuía aún más a su supremacía para todos los que hacían del dibujo el principio rector del arte de pintar, y del color su mero servidor.

Murillo estaba muy lejos de merecer un homenaje semejante. Está claro que los *Niños comiendo melón y uvas* ingresaron a fines del siglo XVII a la colección del príncipe elector de Baviera, y algunos viajeros ingleses, en el siglo XVIII, llevaron unas cuantas obras del maestro sevillano a su país. Pero se buscarían en vano

1. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, vol. 1, París, Aubier, 1995, pp. 228-229 (traducción francesa modificada) [trad. cast.: *Lecciones de estética*, vol. 1, Barcelona, Península, 1989].

sus rastros y los de sus compatriotas en las recensiones que la Europa culta del siglo XVIII hace de los grandes pintores y las grandes escuelas pictóricas.[2] Hay ante todo, a no dudar, una razón empírica que explica esa ausencia: las obras religiosas concebidas para los conventos españoles y los retratos de familia de los soberanos permanecieron casi en su totalidad en España. Y aun allí, los visitantes se quejaban de la escasa diligencia que se ponía para dejarlos ver. Un viajero inglés, deseoso de ver los Murillo del Hospital de la Caridad, en Sevilla, contaba sus esfuerzos desesperados por vencer la mala voluntad de monjes perezosos y lograr entrar a la capilla donde los cuadros estaban cubiertos por un velo negro que solo se quitaba unos pocos días al año.[3] Los ejércitos napoleónicos se ocuparon a su manera de satisfacer la curiosidad de esos aficionados: había ocho pinturas de la Caridad entre los cuadros confiscados por el general Soult, cuyas razias introdujeron a la fuerza la pintura española en el patrimonio de la pintura universal. Pero, además, el "equilibrio" de los pintores y las escuelas tal como se lo ponía en práctica excluía la idea de ese patrimonio. La distribución de las escuelas era una distribución de criterios de excelencia: dibujo florentino y color veneciano, modelado italiano y claroscuro flamenco, etc. Una nueva escuela nacional solo podía encontrar su lugar en esa distribución si parecía encarnar una excelencia específica. Y se admitía que el color, lo único elogiable en los españoles, les venía de los flamencos, que por su parte lo habían heredado de los venecianos. Para que una nueva pintura "nacional" resultase visible, era preciso que se impusiera la idea del arte como un patrimonio: como la propiedad de un pueblo, la expresión de su forma de vida, pero también como una propiedad compartida cuyas obras pertenecen a ese lugar común que ahora se llama Arte y se concreta en el museo.

2. Algunos de los diccionarios de pintura en uso durante el siglo XVIII mencionan a tres pintores españoles, Velázquez, Murillo y Ribera, pero ninguno dice nada de una escuela española. Se encontrará información de detalle en Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, Harvard University Press, 1972 [trad. cast.: *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid, Taurus, 1988].

3. María de los Santos García Felguera, *La fortuna de Murillo, 1682-1900*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1989, p. 48.

Está claro que fue una forma muy particular de "patrimonio común" el que constituyeron las confiscaciones de los ejércitos franceses en los territorios ocupados. El cinismo con que Soul se erigió, por la fuerza de las armas, en destinatario de "regalos" desviados hacia sus colecciones privadas, es un ejemplo extremo de ello. Pero el saqueo mismo de los conventos de Sevilla implicaba un nuevo valor atribuido a su contenido. Sonreímos de buena gana, por lo demás, ante la ingenuidad o la desfachatez del oficial francés que anuncia la llegada a París de un convoy de obras maestras flamencas: "Las obras inmortales que nos han dejado los pinceles de Rubens, Van Dyck y otros fundadores de la escuela flamenca ya no están en tierra extranjera. Reunidas con cuidado por orden de los representantes del pueblo, están hoy depositadas en la patria de la libertad y de la sagrada igualdad, la República Francesa".[4] Sin embargo, entre los patriotas que se indignaron por los robos cometidos en España o los Países Bajos, en Italia o Alemania, más de un aficionado al arte les reconoció al menos el mérito reivindicado por los expoliadores: el de haber hecho visibles para todos los amantes del arte cuadros "que, debido al humo, la mugre y los viejos óleos que los recubrían, no estaban en condición alguna de ser vistos".[5] En todo caso, hay algo indudable: el acontecimiento revolucionario, la nueva declaración de la libertad antigua y la reunión del botín de guerra de los "ejércitos de la libertad" aceleraron de manera vertiginosa el movimiento que, con la apertura gradual de las colecciones principescas al público desde mediados del siglo XVIII, trasladó las obras de los pintores y las escuelas a ese nuevo medio de "libertad" e "igualdad" que se llama Arte. En este aspecto, son significativos los comentarios suscitados por el retorno de las obras a sus países en 1815; como ejemplo, puede mencionarse este discurso prestado

4. Jean Luc-Barbier, intervención en la Convención Nacional, *Le Moniteur universel*, 3 de vendimiario del año III, reimpresión de 1842, vol. XXII, pp. 26-27.

5. Louis-Pierre Dubray (comp.), *Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie par les commissaires du gouvernement français, dont l'Exposition provisoire aura lieu dans le grand salon du Muséum, les Octidis, Nonidis et Décadis de chaque Décade, à compter du 18 pluviôse, jusqu'au 30 prairial, an* VI. *Dédiée à l'Armée d'Italie*, París, Imprimerie des Sciences et des Arts, 1798, p. II.

por un periodista de Berlín a una *Resurrección* de Memling, entonces atribuida a Van Eyck: "Solo gané verdadera celebridad desde que las desventuras de la guerra hicieron afluir una gran cantidad de personas a París [...]. Esto fue como una resurrección, y ahora, cuando aquí, en mi patria, me presentan a los ojos de todos, me asombra ver cuánto ha cambiado la mirada que la gente posa sobre mí".[6] La brutalidad misma de la operación destaca la paradoja constitutiva de ese nuevo lugar del arte: por un lado, las obras que entran en él lo hacen como expresiones de la vida de su pueblo, pertenecientes de por sí al patrimonio del genio humano. Es por eso que nuevas "escuelas" pueden hacer su aparición: su distribución ya no está regida por la distribución de los criterios académicos de excelencia, sino por los aspectos de la libertad de un pueblo que se encarnan en ellas. Pero a la inversa, debido a que las obras expresan en lo sucesivo una pertenencia colectiva, es posible individualizarlas, sustraerlas a las clasificaciones y hacer un paralelo entre la obra del representante sublime de la gran escuela "romana" y los cuadros de género que presentan a pequeños mendigos sevillanos.

Puesto que Hegel, en el pasaje citado, afirma la ruina no solo de la jerarquía de las escuelas, sino también la de los géneros. No compara una madona de Murillo con la *Madona sixtina* de Rafael, que ha visto en Dresde. La Galería de Múnich no posee ninguna. Compara con el joven de boina dos de los cinco cuadros de niños que han llegado a Múnich por un camino bien específico: el de los marchantes de los Países Bajos. En efecto, así han entrado los cinco *bodegones* de Murillo, directa o indirectamente, a la colección principesca. En cierto sentido, los pequeños mendigos de Sevilla se ofrecen como cuadros de género flamencos a la mirada de Hegel, en una galería que tiene una importante colección de esos "pequeños" holandeses o flamencos que, como Teniers o Brouwer, se han dedicado a pintar escenas domésticas, riñas tabernarias o fiestas aldeanas. Y Hegel atina a dar con el ejemplo de estos en medio de un comentario consagrado a la pintura de género holandesa. El estatus del ideal artístico está ligado, efectivamente, a la evaluación de

6. *Berlinische Nachrichten*, 26 de octubre de 1815, citado en Bénédicte Savoy, "Conquêtes et consécrations", en Roberta Panzanelli y Monica Preti-Hamard (comps.), *La Circulation des œuvres d'art, 1789-1848*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 85.

ese tipo de pintura, es decir, a la puesta en entredicho de la jerarquía de los géneros pictóricos. Hace mucho tiempo, es cierto, que coleccionistas aristocráticos se han encaprichado con esas escenas populares y que la cotización de Teniers en las ventas ha alcanzado cifras respetables. No por ello esas pinturas dejaron de incluirse, a lo largo del siglo XVIII, en la parte baja de la escala: un gran cuadro exige un gran tema. En las escenas de familia, aldea y taberna uno podía admirar, sin duda, la destreza del pintor (en la clasificación de Roger de Piles, Teniers tiene en composición la misma nota que Leonardo) y dejarse seducir por el arte de las luces y las sombras. Pero esos méritos eran en igual medida marcas de bajeza: "Una destreza de bajo rango, un extraordinario poder mecánico, son en apariencia los rasgos por los cuales procuran distinguirse": tal era, en la década de 1770, el veredicto de Joshua Reynolds sobre esos pintores y sobre el género que encarnaban.[7] A la representación de escenas y personas vulgares no podía corresponder más que una habilidad de artesano, no una capacidad de artista.

La constitución museística y revolucionaria del patrimonio del arte debía, como es obvio, trastrocar la jerarquía. En lo sucesivo, sería su capacidad de traducir la libertad –del genio y del pueblo– lo que definiría el valor de los cuadros, y no la distinción de las personas representadas. Pero ese trastrueque no carecía de problemas. Los organizadores del Louvre revolucionario, es indudable, son terminantes al declarar el final de las

> ridículas distinciones de *historia* o *género*, *paisajes* o *historia* [...], ya que la naturaleza no ha dicho a nadie que una danza aldeana estuviera fuera de lugar en la galería de un pueblo que se ha impuesto a sí mismo el deber de honrar las virtudes campestres y preferir sus dulzuras; la naturaleza no ha dicho a nadie que solo respira bajo la tienda de Alejandro y deja de complacerse en los recodos de un sitio encantador.[8]

7. Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, New Haven, Yale University Press, 1988, p. 130 [trad. cast.: *Quince discursos pronunciados en la Real Academia de Londres*, Madrid, Visor, 2005].

8. Casimir Varon, *Rapport du Conservatoire du Muséum national des arts, fait par Varon, l'un de ses membres, au Comité d'Instruction*

Resta saber cómo se deja reconocer el poder de la libertad en un cuadro y cómo puede motivar las virtudes de un pueblo libre lo que dan a ver las obras del patrimonio. El informante revolucionario lo destacaba: que la naturaleza no conozca géneros no debe llevar a no distinguir entre sus producciones. Y en ese punto reaparece la división de la antigua jerarquía: ¿qué educación del pueblo republicano cabe esperar de las escenas de taberna a las que tanta afición tienen los pintores de género? En un principio, de los pintores del Norte solo se admiten algunos cuadros edificantes. Así, un redactor de *La Décade philosophique* opone a "las lisonjas históricas" y las "mentiras eternizadas por Rubens o Le Brun" las "obras de misericordia" simbolizadas por el *Regreso del hijo pródigo* de Teniers o *La mujer hidrópica* de Gérard Dou.[9] Por lo demás, las escenas populares holandesas o flamencas no proponían ninguna instrucción legible al pueblo republicano. En consecuencia, correspondía a la gran pintura, a la pintura de los grandes temas, proporcionar esa educación. Pero ¿cuáles eran esos grandes temas? ¿Qué representaban las obras de los grandes maestros, si no los episodios de la *Biblia*, las escenas de la mitología, los retratos de los soberanos y sus favoritos y favoritas? Sus temas, en suma, no ofrecían más que los testimonios de la superstición y la opresión. El mismo informe antes citado lo señalaba: "Largos siglos de esclavitud y vergüenza" habían apartado al arte de

---

publique, le 7 prairial, l'an II de la république une et indivisible, París, Imprimerie nationale, 1794, citado en Yveline Cantarel-Besson (comp.), *La Naissance du musée du Louvre: la politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées* nationaux [procès-verbaux des séances du Conservatoire du Muséum national des arts], vol. 2, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981, p. 228. La referencia a la tienda de Alejandro remite a un cuadro de Le Brun considerado durante mucho tiempo como una obra maestra de la pintura histórica.

9. Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, "Fin du compte-rendu de l'Exposition publique des ouvrages composés par les artistes vivans", *La Décade philosophique, littéraire et politique*, año VIII, primer trimestre, p. 212, citado en H. van der Tuin, *Les Vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIX^e^ siècle*, París, Vrin, 1948, p. 58.

su "origen celestial". Todas sus producciones estaban "marcadas con el sello de la superstición, la lisonja, el libertinaje", a punto tal que se sentía "la tentación de romper todos sus juguetes del delirio y la mentira".[10] Winckelmann suspiraba como la amante desconsolada ante la libertad retirada del mundo y conservada en las piedras antiguas. Los conservadores del museo republicano debían, por su parte, afrontar brutalmente la paradoja: el patrimonio de la libertad estaba allí, en sus cajones, en el corazón de la capital del mundo republicano, pero las obras que componían ese patrimonio eran el producto y la consagración de la servidumbre. ¿Había que suprimir todos esos "juguetes" y no colgar en las paredes del Louvre otra cosa que telas que celebraran las grandes escenas de la historia antigua y el heroísmo de los ejércitos revolucionarios? Pero, aun en las situaciones en la que el tema de la acción no se prestara a la controversia, una escisión más profunda afectaba el valor de edificación que podía adjudicarse a la pintura. Ahora se creía haberlo aprendido: esta no podía encontrar su perfección en la representación de una acción. Solo sobresalía realmente cuando representaba la detención del movimiento. Por eso la pintura histórica con mensaje hallaría su perfección en *La intervención de las sabinas* de David: el cuadro de una acción que interrumpía la acción bélica. El mensaje positivo de paz podría identificarse en él con la calma de las líneas, pero no sin una extraña sensación resumida por un comentarista: para él, la figura más bella del cuadro era la de un escudero cuyas "formas juveniles y admirables reflejan todo lo ideal".[11] Sin embargo, esta figura ideal parecía indiferente a la acción. El escudero daba la espalda tanto a los combatientes como a las mujeres que los separaban.

Era imposible, pues, fundar la educación de la libertad en el tema de los cuadros. Una sola solución se ofrecía a quienes sacaban de los cajones los testimonios de "largos siglos de esclavitud y vergüenza": instalar las telas en el lugar propio del arte para anular su contenido. Lo que debía "granjearse el respeto" era la disposición de los cuadros en las paredes, la "apariencia de grandeza y simpli-

10. C. Varon, *Rapport du Conservatoire du Muséum...*, *op. cit.*, p. 228.

11. Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, *Sur le tableau des Sabines par David*, París, C. Pougens, 1800, p. 17.

cidad" del conjunto y la "elección severa" de las obras.[12] El ordenamiento del lugar del arte y el poder singular de los artistas debían proporcionar esa enseñanza del pueblo libre que no podía pedirse a los temas representados. La manera republicana de colgar una pintura educativa tenía por lo tanto la consecuencia, sorprendente pero lógica, de formar una mirada separada de la significación de las obras. ¿Cómo exponer al pueblo republicano el ciclo pintado por Rubens a la gloria de María de Médici, la intrigante viuda del "tirano" Enrique IV? La solución elegida consistió en sacar de ese ciclo los dos cuadros menos inmediatamente legibles, los más alegóricos: dos pinturas consagradas a la reconciliación de la reina madre con su hijo, el joven Luis XIII. Esos cuadros se convertían en puras representaciones de la concordia en general. La reina, de perfil en un segundo plano, estaba en parte enmascarada por Mercurio y dos figuras de la Paz que dejaban el primer plano a un enigmático personaje semidesnudo de músculos prominentes. Estos fragmentos separados se tornaban ininteligibles como escenas históricas y generaban a la fuerza una mirada "desinteresada" sobre la idealidad pictórica de las figuras: "Extraída de su secuencia narrativa, la alegoría compacta de las escenas las hacía ilegibles, salvo como pinturas figurativas y como ejemplos del pincel de Rubens; con ello, las figuras desnudas del primer plano no hicieron sino cobrar más relieve como significantes de lo Ideal".[13]

Por sí solas, la declaración revolucionaria de la igualdad de los temas y la institución del museo no podían, pues, bastar para asegurar el desplome de la jerarquía. Fue menester que se les sumara un elemento complementario, pero también contradictorio. En efecto, fue la reactivación del mercado artístico, en correspondencia con la decadencia de la Revolución, la que consagró a los pequeños flamencos y holandeses al oponer "la inmortalidad de las ventas" a "la inmortalidad de las biografías".[14] En las ventas de la primera

12. C. Varon, *Rapport du Conservatoire du Muséum...*, *op. cit.*, p. 228.

13. Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1994, pp. 110-111.

14. Charles Lenormant, *Les Artistes contemporains: Salon de 1833*, vol. 2, París, A. Mesnier, 1833, pp. 116-117. Como nota mar-

década del siglo XIX, los precios ofertados por *Los sauces* de Potter, una *Fiesta en la aldea* o un *Hombre comiendo jamón*, ambos de Teniers, dan testimonio de esa evolución. A continuación, los viajeros románticos trasladaron la lógica de Winckelmann a las obras de los pintores de los Países Bajos. Winckelmann había celebrado la perfección del clima griego o italiano que daba un aire de nobleza a los más miserables de los miembros del pueblo. A falta de sol, aire leve y un límpido cielo azul, esos viajeros encontraron un cuadro en cada esquina y se exaltaron como Thoré en Gante, "donde las muchachas del pueblo caminan como princesas" y de donde "Rubens sacó el tipo de sus santas mujeres y las nobles acompañantes de María de Médici".[15] En 1824, el redactor de *Le Globe* consagra la pertenencia de Rafael y Adrian Brouwer al mismo arte: "Todo lo que forma parte del universo, desde el objeto más elevado hasta el más bajo, desde la celeste Madona de Sixto hasta los borrachos flamencos, es digno de figurar en sus obras".[16] Este republicanismo sociológico del arte, que marca la conjunción entre la vida que anima la superficie pictórica y la igualdad de todos los temas, encontrará su encarnación en un hombre: Étienne-Joseph-Théophile Thoré, diputado revolucionario de la Segunda República, que con el seudónimo de Wilhelm Bürger contribuirá a la gloria de dos artistas aún oscuros en la época de Hegel, Franz Hals y Jan Vermeer. Con la misma atención que los antiguos maestros, Van Eyck, Memling o Rogier van der Weyden, prestaban "al paisaje y a sus mil accidentes, a la brizna de hierba como a la rama de rosal o las enramadas de roble, al ave como al león, a la choza como a la arquitectura más cincelada", Thoré ya reconocía "esa suerte de panteísmo, de naturalismo, de realismo, si se quiere", que era para

---

ginal al comentario de un cuadro de Decamps, Lenormant opone "la atención apasionada" que suscitan en las ventas los cuadros de género de un Metsu o un Mieris a la actitud glacial que en ellas provocan los cuadros históricos a los que hasta poco tiempo antes se prometía la inmortalidad.

15. Théophile Thoré, "Rubens en Flandre", *L'Artiste*, cuarta serie, vol. 5, 1845-1846, p. 218 y ss., citado en H. van der Tuin, *Les Vieux Peintres...*, *op. cit.*, p. 34.

16. "Beaux-arts, Exposition de 1824. *Philippe V*, par M. Gérard", *Le Globe*, 20, 24 de octubre de 1824, citado en *ibid.*, p. 61.

el una característica permanente de las escuelas flamencas y holandesas: "Todas las clases del pueblo, todas las particularidades de la vida doméstica, todas las manifestaciones de la naturaleza serán aceptadas y glorificadas en ellas".[17] Los redactores franceses de *L'Artiste* desarrollan en beneficio de un arte de su tiempo esa alianza entre la libertad del arte y la igualdad de sus temas, que hace del cuadro de género el verdadero cuadro histórico. En las vibraciones de la superficie coloreada, este expresa, en efecto, la historia más amplia y más profunda de las costumbres, la crónica de la gente del común y de la vida cotidiana que ha sucedido a las grandezas huecas de antaño. En 1848, sin embargo, el arte de la Segunda República no será ese, sino el de los grandes frescos humanitarios encargados a Joseph Chenavard para decorar el Panteón. El rápido retorno de la reacción al poder impedirá la realización de los frescos, pero los cartapacios de Chenavard al menos habrán de brindar a aquel que, en los manuales de literatura francesa, sigue siendo el inventor del "arte por el arte", Théophile Gautier, la oportunidad de descubrirse como el más elocuente campeón del arte humanitario programático.[18]

Hegel, por su parte, se consagra a pensar precisamente lo que tienen en común el arte por el arte y el arte como expresión de una sociedad. Retoma el problema, por lo tanto, donde los museógrafos revolucionarios lo habían dejado: ¿cómo pensar ese "ideal" que define la excelencia de la pintura, una vez que se lo ha separado de los criterios de excelencia académica, las grandezas sociales o el valor de ilustración moral? Los museógrafos del nuevo Louvre debían asignar al ordenamiento del lugar de exposición la tarea de manifestar la pertenencia de los cuadros al patrimonio de la libertad. Hegel se dedica a ponerla de relieve en la superficie misma de las telas, y sobre todo en las obras prosaicas de esos pintores de género menospreciados en nombre de las exigencias del gran arte. Es justamente allí donde mejor se puede mostrar en qué consiste el Ideal que constituye ahora la belleza. Es allí donde se puede hacer

17. Théophile Thoré, *Musée d'Anvers*, Bruselas, C. Muquardt, 1862, pp. 34-35.

18. Los siete artículos dedicados por Gautier al proyecto de Chenavard en *La Presse* del 5 al 11 de septiembre de 1848 se reeditaron en su antología *L'Art moderne*, París, M. Lévy Frères, 1856, pp. 1-94.

manifiesta la tensión esencial que lo anima. Esta tensión puede resumirse con sencillez: de un lado, la libertad de la obra significa su indiferencia a su contenido representado. Esa libertad puede parecer entonces puramente negativa: solo obedece al estatus de las obras en los museos donde estas están separadas de su destino primero. Escenas religiosas o retratos reales, composiciones mitológicas o escenas domésticas, las pinturas que ayer servían para ilustrar las verdades de la fe, dar figura a la grandeza de los príncipes o surtir de amenidades la vida aristocrática, se ofrecen de la misma manera a la mirada de visitantes anónimos, cada vez menos atentos a la significación y el destino de los cuadros. Esta indiferencia podría significar que la pintura es de ahora en más un mero asunto de formas y luz, líneas y colores. A primera vista, el elogio de los pequeños mendigos de Murillo o de las escenas de género holandesas o flamencas parece ilustrar esa idea. No hay que equivocarse, en efecto, con respecto al "realismo" de la representación de los niños mendigos. En sí mismo, ese realismo es el resultado de un proceso de abstracción. El niño que se deja despiojar no es simplemente una representación de la vida cotidiana en Sevilla. Es ante todo una figura separada de otro tipo de cuadro donde tenía una función definida: la de ilustrar las obras de la caridad. En una tela colgada en los muros del Hospital de la Caridad, el mismo Murillo ha representado a un niño muy similar. Pero es santa Isabel de Hungría quien se empeña en limpiarle la frente tiñosa, mientras que una vieja, parecida a la madre solícita, representa a otra enferma del hospital. La autonomía de la pintura es en primer lugar la autonomía de sus figuras con respecto a las historias y alegorías donde tenían su lugar y su función. La representación de los don nadie, la gente que no tiene importancia por sí misma, permite que la ilustración de los temas se vuelque en el puro poder del aparecer. En las paredes de las galerías, la luz de las obras pictóricas se muestra indiferente a la calidad de lo que ilumina: "Mozos de cuadra, ancianas, campesinos ocupados en lanzar el humo de sus gastadas pipas, centelleo del vino en un vaso trasparente, pobres diablos de chaquetas sucias que juegan con viejas cartas".[19] Lo valioso del cuadro no radica en la representación de esos objetos comunes y corrientes, sino en los espejeos y reflejos que animan su superficie,

19. G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique*, vol. 1, *op. cit.*, p. 218.

"el aparecer completamente desprovisto de interés en relación con el objeto".[20]

Como resultará obvio, la mención de esa falta de interés no es azarosa. Era la palabra clave de la teoría kantiana del juicio estético. Hegel pretende mostrar que ese desinterés no es solo la propiedad subjetiva del juicio, sino también el contenido mismo del cuadro, lo propio de la pintura en general. La pintura, en efecto, es el arte que no se conforma con describir las cosas, como lo hacen los poetas, sino que las hace ver. Pero es también el arte que ya no se preocupa, como la escultura, por ocupar el espacio con volúmenes, análogos a los cuerpos que representa. Al contrario, hace de su superficie la manera de negarlos: de burlarse de su solidez consistente al producir su apariencia por sus medios de artificio; pero asimismo de hacer tornasolar lo que ellos tienen de más evanescente, de más ligado a los centelleos y reflejos de sus superficies, al instante pasajero y a las posibilidades de la luz. Y es igualmente el arte que logra demostrarse en plenitud cuando ya no se trata de servir a ningún culto ni de celebrar ninguna grandeza existente por sí misma: en una escena aldeana, ningún poder social buscará su imagen; se la mirará, pues, por el puro placer "desinteresado" de gozar del juego de las apariencias. Y ese juego de las apariencias es la realización misma de la libertad del espíritu.

Pero si la libertad del cuadro consistiera en ese juego y nada más, se identificaría simplemente con el virtuosismo del artista capaz de transfigurar cualquier realidad profana. El cuadro holandés sería privilegiado porque la mediocridad misma de su tema demuestra que, sea cual fuere este, el arte virtuoso del hacedor de apariencias es el único contenido de la pintura. Pero la relación entre la libertad del arte y la indiferencia del tema, al igual que la relación entre la vida profana y la singularidad artística, no se deja resolver con tanta facilidad. La libertad exteriorizada en la *despreocupación* de los personajes representados no es una mera libertad de indiferencia. El nuevo concepto del arte exige –una célebre obra de Kandinski lo recordará en el siglo siguiente– que este sea la realización de un contenido, de una libertad interior necesaria. Hegel

20. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, vol. 2, París, Aubier, 1996, p. 214 [trad. cast.: *Lecciones de estética*, vol. 2, Barcelona, Península, 1991].

ya insiste en ello: lo que se ve sobre la tela no es ni la vida campesina en el Siglo de Oro ni la habilidad de Teniers, Steen o Metsu. El juego de las apariencias, las invenciones de luz y la vivacidad de la tela no deben aparecer en el cuadro con independencia del tema. Deben revelar su verdadero tema. La libertad encarnada sobre la tela no es la del artista sino la de un pueblo que ha sabido domesticar una naturaleza hostil, poner fin a la dominación extranjera y conquistar su libertad religiosa. La libertad griega se significaba en la indiferencia, la inexpresividad del dios de piedra. En cuanto a la libertad holandesa, se significa en la indiferencia del tratamiento de las apariencias en relación con la vulgaridad de los temas. Pero este tratamiento "indiferente" hace ver el contenido no vulgar, el contenido espiritual de esos temas: la libertad de un pueblo que se dio a sí mismo su marco de vida y su prosperidad, y puede, por consiguiente, disfrutar con "despreocupación" del decorado que se ha creado a costa de muchas aflicciones, y regocijarse de manera desinteresada con la imagen de este universo, producida por artificio, así como el niño se regocija con los rebotes de la piedra diestramente lanzada a la superficie del agua. El niño que lanza guijarros para transformar el paisaje natural en apariencia de su propia libertad es en efecto, para Hegel, la figura originaria del gesto artístico, una figura heredada de la libertad que Winckelmann veía expresada en el movimiento indiferente de las olas. Pero la libertad del niño lanzador de guijarros es también la que lo ha formado a él mismo, la que se ha dado un mundo propio al domeñar el mar y expulsar al invasor. La libertad holandesa se expresa en el arte moderno de la pintura que pinta reflejos de luz y de agua sobre los trabajos y las diversiones populares, así como la libertad griega en el arte clásico daba forma a la serenidad de sus dioses.

Lo cierto es que no resulta tan fácil distinguir la alegre despreocupación que caracteriza las pinturas de la libre Holanda de la que se exhibe en las escenas de género de esos flamencos que siguen sometidos a la dominación española. Cuesta aún más comprender cómo puede otorgarse la libertad de los heroicos e industriosos holandeses a los jóvenes mendigos de Sevilla, esos hijos de la servidumbre y del país de la tiranía y la superstición que había impuesto su yugo a los Países Bajos. Para adquirir su carácter ejemplar fue necesario que en el mercado de Amberes, punto de encuentro de la libertad holandesa y la servidumbre española, esos niños se integraran de algún modo al arte del pueblo libre. Pero, en térmi-

nos más profundos, era menester que la libertad holandesa, la libertad del pueblo activo reflejada en la superficie pulida de los objetos domésticos representados por sus pintores, se identificara con otra libertad que, con todo, parecía su exacta negación: la de los dioses olímpicos, la de la diosa celebrada por Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Como la *Juno Ludovisi*, los pequeños mendigos disfrutan de la felicidad de quienes no tienen ni inquietud ni voluntad, aquellos cuyo estado es el reposo, sin deseo de decir ni hacer nada. Esta ausencia de toda inquietud, decía el poeta, el pueblo griego la había atribuido a sus dioses, porque era la esencia misma de *su propia* libertad. Schiller pensaba sin duda en el célebre discurso adjudicado por Tucídides a Pericles, donde este afirmaba que el heroísmo militar de los atenienses tenía su fuente en su vida sin inquietud. Pero ya Winckelmann había afirmado la identidad del duro trabajo y la acción heroica con la ausencia de toda inquietud, al encontrar la suprema encarnación de la libertad griega en un Hércules en reposo, despojado de una cabeza en condiciones de querer y de miembros capaces de obrar. Si la despreocupación con que los pequeños mendigos sevillanos comen melón, juegan a los dados o se dejan despiojar mientras mastican su pan puede expresar el Ideal artístico, es porque en ella se combinan la libertad del pueblo moderno que se ha dado un mundo a fuerza de voluntad y la del dios antiguo que no quiere nada ni hace nada. Sabemos que, en los tiempos de la afirmación francesa de la voluntad colectiva y de las grandes festividades comunitarias, esta idea de la libertad griega como conjunción de la suprema actividad y la perfecta ociosidad, forjada por el hijo del zapatero Winckelmann, dio pábulo en unos jóvenes llamados Hegel, Schelling y Hölderlin a la idea de una verdadera revolución que aboliera la fría mecánica del Estado y uniera con la vida sensible del pueblo una filosofía devenida poesía y mitología.

El autor de las *Lecciones de estética* se sitúa en la otra orilla de la gran conmoción revolucionaria, una vez apaciguadas al mismo tiempo las reconstrucciones antiguas de los revolucionarios franceses y los sueños que la revolución ha alimentado en esos jóvenes filósofos y poetas alemanes, vueltos ahora a la cordura. Y algunos años antes, en la misma universidad, el profesor Hegel pronuncia en sus clases dedicadas a la filosofía del derecho un elogio del trabajo formativo y de su disciplina, que no da cabida alguna a las ensoñaciones sobre la divina despreocupación de los pequeños mendigos.

Sin embargo, no hay una sola cordura sino varias, y la de Hegel no consiste en celebrar el retorno a los valores y tradiciones de la Antigüedad. Consiste en mostrar en las formas y las instituciones del orden restablecido el devenir-mundo efectivo de la libertad y la igualdad llevadas ayer por el cañón de los ejércitos republicanos y los sueños de una nueva Grecia. El Arte y la estética son precisamente dos de esas formas: un conjunto de lugares, instituciones y saberes que acogen y hacen visible e inteligible la libertad inscrita en las piedras y las telas pintadas, y muy en particular en las telas que, en la despreocupación de sus temas, encarnan la libertad propiamente moderna, la de los industriosos burgueses insurrectos y protestantes de Holanda, y no la de los revolucionarios a la antigua. Esa libertad política trasladada a la tela y olvidada en su anécdota proporciona el marco que permite ver la misma libertad de la pintura presente en los pequeños piojosos de Sevilla y el joven soñador de "Rafael", un joven cuya identidad es indefinible: ¿qué condición pueden denotar la boina y el suelto traje negro, la actitud indolente y la pose de tres cuartos que tuerce la mirada y desmiente cualquier intención de representar a un personaje en su dignidad social? Los historiadores del arte posteriores llegarán a la conclusión de que el artista –Correggio, se dice hoy en día– representó aquí, como diversión, no a un cliente sino a uno de sus pares, que podría ser Parmigianino. Los retratos que en nuestros días se reúnen en el espacio material y conceptual del museo, el del ciudadano libre, el del pequeño mendigo del pueblo sojuzgado y el del joven sin identidad solo son, en última instancia, uno solo: el retrato del artista por el artista, el retrato de la pintura por sí misma.

Con la salvedad, dice Hegel, de que ese ser en sí mismo es igualmente un ser fuera de sí. No hay semejanza entre la constitución de un pueblo libre y un resplandor de luz sobre ollas y platos. La libertad de la pintura se realizó íntegra en esa distancia, en ese "tema" que se impone al artista, lo desposee del deseo de hacer lo que quiere y reduce el puro virtuosismo que él está tentado de exhibir a una técnica vana. La pintura del Norte entra en decadencia cuando los pintores se tornan especialistas, uno del resplandor de tal o cual tela, otro de los reflejos sobre tal o cual metal. Y con ella, es la pintura en general la que llega a ser lo que es para nosotros en los museos: un arte del pasado. La edad heroica de la libertad holandesa ha pasado, como la edad mítica de la libertad griega. La pintura ya no tiene tema propio; es decir: ya no tiene tema impropio, tema

que la ponga fuera de sí misma y le permita hacer brillar la libertad divina en la frente y las miradas de los niños de la calle. De ahora en más, los pintores imitan la pintura. Unos imitan las escenas de género holandesas y flamencas. Pero si las escenas de taberna se imitan, la libertad no, y los cuadros de género que algunos artistas alemanes exponen en el Salón de 1828 solo nos representan a pequeños burgueses de apariencia avinagrada y malévola. Otros quieren recuperar la gran tradición, la del ideal encarnado por los frescos romanos de Rafael. Pero tanto en las paredes del Salón como en las iglesias que decoran, su "ideal" demuestra ser ausencia de carne, mera invocación de sí mismo. Los verdaderos sucesores de los pintores de género ya no son pintores: son, dice Hegel, los escritores románticos, aquellos que se agotan animando con las alas de su "libre fantasía" los lugares y los episodios prosaicos que constituyen el teatro de sus historias sin pies ni cabeza. En su prosa, la libertad que brilla en los niños de la calle ha mudado en puro ornamento poético, el "no se sabe qué" que la libertad vacía del artista agrega a la realidad común.

El arte es entonces cosa del pasado, patrimonio de la libertad instalada en lugares propios que forman parte del decorado de una libertad que ha madurado y sentado cabeza, realizada en un mundo de intercambios, administraciones y saberes racionales. En ese pasado bien ordenado, la ensoñación del profesor introduce no obstante un singular llamado al porvenir. El profesor de estética no se conforma con celebrar la despreocupación de los pequeños mendigos en esa cátedra donde, algunos años antes, el profesor de filosofía del derecho estigmatizaba la pereza y se mofaba del ideal del buen salvaje, satisfecho con los dones de la naturaleza. Al adolescente olímpico que él compone con una mezcla de rasgos del alegre pequeño mendigo de Murillo y el enigmático joven de "Rafael", le predice un futuro tan ilimitado como indeterminado: de ese joven puede esperarse todo, a ese joven todo puede sucederle. Tenemos varias maneras de imaginar ese futuro. Pueden asignarse al muchacho del futuro los rasgos del chico que, luego de la revolución parisina de julio de 1830, acompañará, arma en mano, a "la libertad guiando al pueblo" en la tela de Delacroix. Se lo reconocerá con mayor seguridad en la figura del Gavroche a quien Victor Hugo hará caer en las barricadas de los combatientes republicanos, un chico tan despreocupado en medio de las balas que silban a su alrededor como los pequeños devoradores de uvas y melón o el joven

soñador del Louvre. Pero esta politización del chico sevillano admirado por Hegel es también una prolongación de su meditación. En las paredes de la galería de Múnich, para la mirada del filósofo que antaño se entusiasmó con la Revolución Francesa, los pequeños mendigos son herederos de la libertad holandesa. En la prosa del opositor exiliado, Victor Hugo, el niño despreocupado retoma por cuenta de la literatura esa "libertad" en la que se confunden el heroísmo de los combatientes y la indiferencia de los pequeños dioses de la calle. Un siglo después, un cineasta, Robert Bresson, aunque muy poco revolucionario, hará de su heroína infantil, la pequeña Mouchette, una heredera de Bara, el niño mártir de los ejércitos de la libertad francesa inmortalizado por el pincel de David.

El futuro del chico despreocupado reabre entonces lo que el filósofo declaraba cerrado. La igual despreocupación del dios olímpico y del bebedor flamenco, del mendigo sevillano y del joven soñador italiano, no solo se conserva en el patrimonio del arte que es pasado. El arte no está condenado a agotarse en la voluntad de hacer arte, en los juegos de la fantasía y las demostraciones del virtuosismo. La disyunción que lo separa de lo bello, necesaria para su propia belleza, sabrá ser encontrada en todas partes por los novelistas de la comedia social y los pintores de las nuevas diversiones urbanas y las salidas domingueras, y se abrirá así el camino a nuevos artistas que, para realizar la unión del arte y el no arte, contarán con un arma inédita: el ojo mecánico que no sabe qué hacer con el arte o lo bello. Algunos atolondrados estigmatizarán esta máquina fotográfica que viene a hacer el trabajo del arte. Otros, al contrario, la alabarán por liberarlo de las tareas de la semejanza. Ni una ni otra posición llegarán tal vez al corazón estético del problema. Sin duda habría hecho falta la mirada del filósofo sobre el niño sevillano para comprender lo que la máquina iba a dar al arte: la disponibilidad de ese no arte sin el cual, de ahora en más, el arte ya no podría vivir. Quien habría de encontrar la formulación más exacta de la posteridad del niño sevillano y el joven soñador de boina sería a no dudar Walter Benjamin, al hablar de las fotografías de las mujeres de pescadores de New Haven tomadas por David Octavius Hill: fotografías cuyo carácter de imagen ha quemado la realidad, y donde el no arte ha abierto el agujero que lo instala en el centro de lo que podrá en lo sucesivo vivenciarse como arte.

3
El cielo del plebeyo
París, 1830

Fouqué y Mathilde quisieron hablarle aquel día de ciertos rumores públicos, muy apropiados, según ellos, para darle esperanzas, pero Julien los cortó en seco no bien pronunciaron la primera palabra.

—Dejadme con mi vida ideal. Vuestras pequeñas preocupaciones, vuestros detalles de la vida real, más o menos hirientes para mí, me sacarían de este cielo. Uno muere como puede; yo solo quiero pensar en la muerte a mi manera. ¿Qué me importan los demás? Mis relaciones con los demás van a cortarse bruscamente. Por favor, no me habléis de esas gentes; ya bastante tengo con ver al juez y al abogado.

"De hecho", se decía a sí mismo, "parece que mi destino es morir soñando. Un ser oscuro como yo, seguro de ser olvidado en no más de quince días, se engañaría mucho, hay que confesarlo, si hiciera teatro... Es curioso, sin embargo, que solo haya conocido el arte de gozar de la vida al ver su final tan cerca de mí."

Dedicaba sus últimos días a pasearse por la estrecha terraza que coronaba el torreón y fumar los excelentes cigarros que Mathilde había hecho traer de Holanda por un correo, y no sospechaba que su aparición era esperada cada día por todos los telescopios de la ciudad. Sus pensamientos estaban en Vergy. Jamás hablaba a Fouqué de la señora de Rênal, pero dos o tres veces su amigo le dijo que ella se restablecía rápidamente, y estas palabras seguían resonando en su corazón.[1]

1. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, en Œuvres romanesques com-

Al publicarse *Rojo y Negro* en 1830, no faltaron los críticos que denunciaron la inverosimilitud de los caracteres y las situaciones de la novela. ¿Cómo era posible que ese pequeño campesino apenas pulido se transformara con tanta rapidez en un experto en las intrigas del mundo? ¿Cómo podía ese niño dar pruebas de tanta madurez, y mostrarse ese calculador frío como el más apasionado de los enamorados?[2] Ningún crítico, sin embargo, se detuvo en la más extraña de esas inconsecuencias: al cabo de sus prolongadas empresas para salir de su condición y elevarse en la sociedad, Julien Sorel lo ha perdido todo. Espera el juicio y la condena a muerte por haber disparado contra la mujer que lo denunció. Y en ese momento, entre los muros de la prisión, comienza por fin a gozar de la vida. Al hombre y la mujer que intrigan para sacarlo del mal trance, les pide que no lo fastidien con esas minucias de la vida real. Un poco más adelante, una vez pronunciada su condena, le confesará a la señora de Rênal: jamás fue tan feliz como en esos días pasados junto a ella en la cárcel.

Este goce paradójico del pequeño plebeyo en su prisión da a la novela de Stendhal una conclusión que parece contradecir a la vez su estructura y su tono. El libro es, en efecto, la obra de un hombre que proclama de buena gana su desprecio por las historias de soñadores sentimentales y enamorados de un cielo ideal. Y que prefiere esas historias a los relatos de los cronistas italianos de antaño o las historias picarescas a la manera de *Tom Jones*, cuyas circunstancias o personajes remeda llegado el caso: escaleras para

---

plètes, vol. 1, París, Gallimard, 2005, col. "Bibliothèque de la Pléiade", p. 775 [trad. cast.: *Rojo y Negro: crónica de 1830*, Barcelona, Bruguera, 1980, entre otras ediciones].

2. "Este filósofo de dieciocho años que, con un firme plan de conducta, se establece como dueño y señor en medio de una sociedad que no conoce, que comienza por seducir a una mujer porque en ello se juega su gloria y que no encuentra con eso otra felicidad que la del amor propio satisfecho, llegará, quién podría creerlo, a convertirse en un ser sensible, enamorarse con locura y animarse con las pasiones de todo el mundo. Empiezan entonces otro libro, otro estilo." *Gazette littéraire*, 2 de diciembre de 1830, en Victor del Litto (comp.), *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine, 1817-1843*, París, Honoré Champion, 2001, p. 583.

trepar audazmente a las ventanas, armarios donde ocultarse, partidas precipitadas, encuentros con bonitas criadas, jóvenes gentilhombres de poco seso, conspiradores profesionales, muchachas novelescas o devotas sensibles al encanto de los jóvenes de buena apostura. Stendhal se ajusta así a un modelo antiguo de la ficción novelesca: la historia de un personaje al que algunos sucesos imprevistos han desalojado de su posición habitual y obligado a recorrer los distintos círculos de la sociedad, de los palacios principescos a los tugurios de los puertos, de las granjas o los curatos rurales a los salones aristocráticos o burgueses. Este desorden de las clases, simbolizado en el siglo XVIII por el bastardo Tom Jones o el "campesino advenedizo" de Marivaux, cobra después de la Revolución Francesa una nueva significación. En lo sucesivo se identifica con el ascenso aventurado del plebeyo en una sociedad que todavía no ha encontrado su nuevo punto de equilibrio, y donde las nostalgias nobiliarias y las intrigas eclesiásticas se mezclan con el reino de los intereses burgueses. De niño, Stendhal conoció la fiebre de la Revolución; de joven, las guerras del Imperio, y más adelante, las intrigas de la Restauración. La historia del joven plebeyo ambicioso le brindó la oportunidad de explotar la experiencia así adquirida. Para mostrar su ciencia mundana y describir la sociedad intrigante que sucedió a la epopeya revolucionaria e imperial, rodea a su héroe de una multitud de expertos: aristócratas rusos que se las dan de profesores de diplomacia política y estrategia amorosa; sacerdotes jansenistas conocedores de todas las intrigas jesuíticas; conspiradores italianos duchos en secretos de Estado, o académicos parisinos al tanto de los secretos de las familias nobles. Y no nos ahorra detalle alguno sobre las maniobras para obtener un obispado o un puesto de recaudador de impuestos, las conspiraciones de los ultras para restablecer el antiguo orden y las cincuenta y tres cartas que deben enviarse en orden para doblegar las virtudes más inexpugnables. Más adelante, en *Lucien Leuwen*, nos mostrará largamente cómo se "hace" una elección y se derroca un ministerio. Se comprende que un comentarista ilustre, Eric Auerbach, haya visto en *Rojo y Negro* un momento decisivo en la historia del realismo novelesco: "En la medida en que el realismo serio de los tiempos modernos no puede representar al hombre de otra manera que involucrado en una realidad global política, económica y social en constante evolución –como sucede hoy en cualquier novela o película–,

Stendhal es su fundador".[3] Las circunstancias que rodean al libro parecen dar crédito a su análisis. La novela aparece en 1830, año en que el pueblo de París expulsa al cabo de tres días al último de los Borbones. Dos años después Balzac conquistará su reconocimiento como escritor con *La piel de zapa*, donde el banquete ofrecido a los periodistas por el banquero Taillefer presenta un cuadro de la realeza burguesa de la opinión que parece responder con exactitud a las intrigas aristocráticas o eclesiásticas descritas por *Rojo y Negro*. ¿Cómo no señalar entonces la concordancia entre la caída del último monarca de derecho divino y el auge del gran género novelesco que, al describir los resortes de la sociedad posrevolucionaria, toma en la nueva literatura el lugar otrora ocupado por los géneros poéticos tradicionales? ¿Y cómo no juzgar significativo que ese auge comience con la historia del joven plebeyo que parte a la conquista de la gran sociedad?

Ahora bien, la concordancia prometida entre el auge de un género y el ascenso de una clase se desdibuja enseguida. La revolución de julio de 1830 ya hace vacilar en sus cimientos el relato del plebeyo ambicioso que afronta la sociedad de las nostalgias nobiliarias y las intrigas jesuíticas. Varios críticos lo señalan a la salida del libro: la ciencia mundana del escritor diplomático es la del mundo que acaba de derrumbarse.[4] Pero la ruptura producida por las jornadas de julio entre la sociedad que dio origen al libro y aquella en la que este se publicó no es lo esencial. La concordancia esperada entre

3. Eric Auerbach, *Mimesis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, París, Gallimard, 1968, p. 459 [trad. cast.: *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950].

4. "Como el cactus de las Indias, una nueva civilización ha irrumpido en la noche. Ahora, si vuestra imaginación de artista se ha apoltronado en una sociedad compuesta de orgullos aristocráticos, pretensiones financieras, amores propios heridos, sea bajo los pies del jesuitismo, sea entre los dedos nerviosos de una burocracia congregante, ¿qué simpatía debéis esperar de una época que ya no conoce vuestros modelos, que ha destrozado vuestra tela con un adoquín y manchado vuestros colores con el lodo de julio?" *Le Figaro*, 20 de diciembre de 1830, p. 2, citado en V. del Litto (comp.), *Stendhal sous l'œil...*, *op. cit.*, p. 585.

la estructura ficcional, la lógica de un carácter y la historia de los mecanismos de la máquina social se deshace en el corazón mismo de la trama. A lo largo de toda la novela vemos al héroe calcular a cada instante sus gestos, palabras y actitudes. Vemos a los representantes de los diversos círculos de la sociedad –carpintero iletrado deseoso de ganar algunos centavos más, gran vicario en busca de un obispado, burgués de provincia a la caza de prebendas o distinciones, muchacha noble que sueña con aventuras novelescas– multiplicar en torno de él los cálculos de los fines y los medios. Vemos, por último, al novelista mezclar sin cesar sus reflexiones con las de los personajes y aleccionarlos en nombre de la misma ciencia de las maneras de triunfar en el mundo que, con generosidad, él les había atribuido. Pero en el momento del disparo se detienen todos los cálculos y todas las reflexiones. La carta de denuncia escrita por un oscuro jesuita de provincia arruina a la vez los sueños de Julien, Mathilde y el marqués de la Mole. Viene entonces una pura sucesión de actos que nada anuncia ni motiva, y que se desarrollan en menos tiempo narrativo del que exigía hasta allí la más mínima de las actitudes concebida por uno de los dos amantes en relación con el otro. Julien deja a Mathilde, se marcha a Verrières, compra una pistola, dispara contra la señora de Rênal y después, inmóvil y sin reacción, se deja llevar a la prisión donde gustará por fin con ella la felicidad perfecta, sin plantear en ningún momento el más leve esbozo de explicación de su acto. Es indudable que para el lector el pistoletazo tiene una causa evidente: la carta de denuncia firmada por la señora de Rênal. Pero esa causa nunca se incorpora a las reflexiones y los sentimientos de Julien. Y si no se incorpora, es lisa y llanamente porque no es posible que lo haga: el menor de los cálculos en los que el novelista se complacía hasta entonces con él habría bastado, en efecto, para apartar al héroe de un acto que es la más absurda de las respuestas a su situación.

Así, el acto en el que culmina toda la red de las intrigas es también el que la anula al desbaratar cualquier estrategia de fines y medios, y cualquier lógica ficcional de causas y efectos. Ese acto separa definitivamente al plebeyo ambicioso de la racionalidad causal y de la temporalidad misma en la que se inscribían sus fines de conquista. La acción, las "cosas reales", son cuestión, nos dice ahora Stendhal, de los "corazones aristocráticos", de los representantes del antiguo mundo. Mathilde, la joven aristócrata fascinada por los señores insumisos de los tiempos de la Liga, se encargará

por sí sola de esa cuestión, sin perjuicio de que la noble pasión que la acción despierta en ella termine en la mera invención de un ceremonial fúnebre de mal gusto (pero a los hombres de acción de la nueva sociedad no les irá mejor: el pomposo entierro de la hija de Ferragus será, en Balzac, el más grande éxito de los Trece). La vida ideal: eso es lo único que puede brindar la felicidad perfecta a los seres oscuros de quienes la sociedad solo se acuerda durante dos semanas en caso de un crimen espectacular. A la sociedad anterior a la Revolución, que se creía eterna, le gustaba llegado el caso regalarse algún buen momento –erótico o narrativo– con los campesinos advenedizos, de tez lozana y maneras ásperas, a quienes siempre podía mandar de vuelta al campo después de usarlos. Pero con estos endebles hijos de obreros con apariencia de muchachas, a quienes las lecciones de los curas hicieron latinistas y el relato de las proezas napoleónicas transformaron en ambiciosos, la nueva sociedad ya no puede abandonarse a esos juegos inocentes. El lugar más amplio que ofrece a sus ambiciones es el de la gacetilla. De hecho, el tema de *Rojo y Negro* está inspirado en dos hechos de esa crónica menuda, dos crímenes singulares, extraídos de la novísima *Gazette des Tribunaux*, que es el memorial de los actos criminales en los que se dan a conocer la inteligencia y la energía peligrosas de los hijos del pueblo. Aquella gloria de dos semanas es el verdadero final prometido al plebeyo ambicioso, una gloria a la cual Julien prefiere el puro goce de la ensoñación que lo sustrae al tiempo. Y el libro que cuenta la historia de ese destino ejemplar no puede sino terminar disociando, como Julien, la crónica menuda que es la comidilla de la sociedad durante quince días y el puro presente de ese goce.

Ese final, sin embargo, vuelve al comienzo. En realidad, el corazón de Julien ha estado dividido desde el inicio, y la novela con él. Están los grandes designios que el joven alimenta con la lectura del *Memorial de Santa Elena*, y los "pequeños acontecimientos" que escanden la vida en casa del señor de Rênal. Pero en sí mismos, esos "pequeños acontecimientos" son de dos tipos: algunos obedecen a la lógica clásica de las pequeñas causas productoras de grandes efectos, como el rellenado del colchón o la caída de un par de tijeras que hacen a la señora de Rênal, a su pesar, cómplice de Julien. Otros no están contenidos en ninguna concatenación de causas y efectos o fines y medios. Al contrario, suspenden esas concatenaciones en beneficio de la sola felicidad de sentir, del solo

sentimiento de la existencia: una excursión al campo, una caza de mariposas o la dulzura de una tarde de verano a la sombra de un tilo con el murmullo leve del viento. En ese entrelazamiento heterogéneo de pequeños acontecimientos, los grandes designios quedan despedazados entre dos lógicas: está el *deber* que impone a Julien tomar revancha contra quienes lo humillan, y para ello adueñarse de la mujer de su señor; y está la pura dicha de un momento sensible compartido: una mano que se entrega a otra en la dulzura del atardecer bajo el gran tilo. La tensión entre aquel *deber* y este placer constituye toda la historia de las relaciones entre Julien y la señora de Rênal. Pero esa tensión ficcional no es un mero asunto de sentimientos individuales. De hecho, opone dos maneras de salir del sometimiento plebeyo: por la inversión de las posiciones o por la suspensión del juego mismo de estas. Julien alcanza su momento de triunfo cuando deja de combatir y se limita a compartir, llorando inclinado frente a la señora de Rênal, la pura igualdad de una emoción. Esa dicha supone que el conquistador se despoje de toda "maña" y que el "objeto" amado ya no sea justamente objeto de nada y quede privado de toda determinación social, sustraído a toda lógica de medios y fines. Esa es la dicha que Julien ha saboreado con la señora de Rênal en el retiro campestre de Vergy. Pero al tomar el camino de París y sus grandes esperanzas ha renunciado a ella. La recuperará en la prisión donde no tiene nada que esperar salvo la muerte. Esa dicha se resume en una fórmula simple: gozar de la calidad de la experiencia sensible que uno alcanza cuando deja de calcular, querer y esperar, y se resuelve a no hacer nada.

No es difícil advertir qué origen tiene el cielo del plebeyo del que Julien disfruta en su celda o en la terraza de la cárcel. Es el mismo cielo del que gozaba setenta años antes, del otro lado del Jura, otro hijo de artesano, Jean-Jacques Rousseau, tendido durante toda la tarde en el fondo de su barca en el lago de Bienne. El plebeyo rechazado por la sociedad se había refugiado en ella como en una prisión acogedora:

> En los presentimientos que me agitaban habría querido que hicieran de ese asilo una prisión perpetua para mí, que me confinaran en ella de por vida y que, al privarme de toda capacidad y toda esperanza de salir, me impidiesen cualquier tipo de comunicación con tierra firme, de modo tal que, ignorante de cuanto se

hacía en el mundo, olvidara su existencia y también se olvidasen de la mía.[5]

La "verdadera" prisión en la que está encerrado el asesino de ficción es muy similar a la prisión metafórica donde el hombre que se dice condenado por sus semejantes hubiese deseado terminar su vida. También es en una prisión donde el joven Fabrice del Dongo –sobre el cual el lector de *La cartuja de Parma* es invitado a pensar que se trata del hijo adulterino de uno de esos hijos del pueblo a los que la Revolución Francesa hizo generales– saborea, mientras mira la ventana de Clélia, una felicidad que las intrigas del mundo, los éxitos del predicador y la posesión de las mujeres jamás podrán igualar. El hijo del carpintero fuma cigarros en la terraza; por su parte, el hijo de la marquesa se afana en los trabajos de carpintería que le devolverán su cuadrado de cielo y la vista de la ventana con pajareras. Este intercambio de roles equivale a la misma (des)ocupación: no pensar en otra cosa que en el momento presente, no gozar de otra cosa que del puro sentimiento de la existencia y, llegado el caso, del placer de compartirlo con un alma *igualmente* sensible. El hijo del relojero de Ginebra designó con mucha precisión el contenido de ese goce: "El precioso *far niente* fue el primero y principal de los goces que quise saborear en toda su dulzura, y todo lo que hice durante mi estadía no fue, en efecto, más que la ocupación deliciosa y necesaria de un hombre consagrado a la ociosidad".[6]

Hay que comprender con claridad el poder de subversión de ese inocente *far niente*. El *far niente* no es la pereza. Es el goce del *otium*. El *otium* es en puridad el tiempo en el que no se espera nada, un tiempo justamente prohibido al plebeyo, a quien el desvelo por salir de su condición condena a esperar siempre el efecto del azar o la intriga. No es la desocupación sino la abolición de la jerarquía de las ocupaciones. La antigua oposición de patricios y plebeyos es ante todo, en efecto, un asunto de "ocupaciones" diferentes. Una ocupación es una manera de llenar el tiempo de la vida

5. Jean-Jacques Rousseau, *Revêries du promeneur solitaire*, "Cinquième promenade", en Œuvres complètes, vol. 1, París, Gallimard, 1959, col. "Bibliothèque de la Pléiade", p. 1041 [trad. cast.: *Las ensoñaciones del paseante solitario*, Madrid, Alianza, 1988].

6. *Ibid.*, p. 1042.

que define también una manera de ser de los cuerpos y las mentes. La ocupación de los patricios es *actuar*, ir en pos de grandes designios en los que su propio éxito se identifica con el destino de vastas comunidades. La de los plebeyos es *hacer*, fabricar objetos útiles y prestar servicios materiales para responder a la necesidad de su supervivencia individual. El tiempo que formó a Julien Sorel y Fabrice del Dongo experimentó el trastrueque de esa antigua jerarquía. Comúnmente, solo se retiene de él el aspecto más visible: los hijos del pueblo que quieren *actuar* y se mezclan en las grandes cuestiones de las comunidades, a costa de hacer reinar el terror revolucionario. Y la responsabilidad de ese terror se atribuye de buena gana al autor de *El contrato social*. No se aprecia con tanta claridad el otro aspecto de la revolución igualitaria: la promoción de la calidad de la experiencia sensible en la que no se *hace nada*, calidad igualmente ofrecida a aquellos a quienes el antiguo orden separaba en hombres de goce y hombres de trabajo, y que el nuevo orden divide una vez más en ciudadanos activos o pasivos. Ese estado suspensivo, ese estado sensible liberado de los intereses y las jerarquías del conocimiento y el goce, fue caracterizado por Kant como objeto de la universalidad subjetiva del juicio estético; Schiller hizo de él el objeto de la pulsión de juego que viene a enturbiar la vieja oposición de la forma y la materia. El primero vio en esa universalidad sin concepto el principio de un nuevo tipo de sentido común, capaz de unir a las clases todavía alejadas. El segundo opuso a la revolución violenta de las instituciones políticas una educación estética de la humanidad que sacaba de la igualdad sensible el principio de una nueva libertad. Pero ninguno de los dos hizo misterios en cuanto a su deuda con el primer teórico de ese estado sensible desinteresado. Antes de ellos, era Rousseau quien lo había teorizado bajo el nombre de "ensoñación".

Stendhal no frecuentó mucho a Kant y Schiller. En cambio, consagró al autor de *La nueva Eloísa* una pasión de juventud seguida de una aversión de hombre maduro a sus amantes razonadores y su exaltación de la simplicidad campestre. Y en el autor de *El contrato social* detestó no al presunto inspirador de los *sans-culottes*, sino al padre de una democracia identificada por él con el poder de los tenderos y artesanos de Manhattan que lo obsesionaban tanto más cuanto que nunca tuvo la oportunidad de conocer a uno solo de ellos. Sin embargo, repudiar al autor de *El contrato social* no basta para deshacerse del que ha escrito *Las confesiones* y las *Ensoña-*

ciones del paseante solitario. Stendhal desahucia la igualdad de los ciudadanos, pero no lo hace sino para identificar mejor el soberano bien con la otra igualdad, la del puro goce de la existencia y del momento sensible compartido que hace caer en el ridículo, junto con las diferencias de clase, todas las intrigas de la buena sociedad. En su prisión, Julien y Fabrice gozan en igual medida de la felicidad suprema del plebeyo, la de Rousseau tendido en su barca, la felicidad de no esperar nada del futuro y disfrutar de un presente sin intervalo, sin carcoma de un pasado –añorado o deplorado– ni de un porvenir, temido o esperado. Y no es difícil reconocer, en cada una de las etapas de la "conquista" de la señora de Rênal, otros tantos recuerdos de los momentos sensibles de excepción evocados por el autor de *Las confesiones*: una mujer maternal, como la señora de Warens, que acoge en la puerta de su morada al hijo del artesano y la muerta; partidas de caza de mariposas que recuerdan una célebre recolección de cerezas; una mano asida y besada como la de la señorita Galley en el atardecer de una excursión campestre; rodillas abrazadas en medio de las lágrimas que evocan el momento de dicha silenciosa pasado en Turín a los pies de la señora Basile... De la misma manera, cuesta poco reencontrar el nogal querido del joven Jean-Jacques en el castaño amado por Fabrice, y las veladas a orillas del lago de Bienne en tal o cual velada al borde del lago de Como, donde el silencio universal solo es perturbado a intervalos regulares por la leve ola que viene a morir en la playa.

Lo importante no es aquí, desde luego, la ambivalencia del novelista Stendhal con respecto al escritor que suscitó su entusiasmo juvenil. Es el traslado textual de los recuerdos de infancia y de ensoñación del filósofo al corazón de las novelas de acción que nos cuentan las empresas del admirador de Napoleón y del hijo de uno de sus generales. Es la relación retorcida de la que dan testimonio esas ficciones entre el auge de la forma novelesca y el ascenso de los plebeyos en la nueva sociedad. Uno y otro solo coinciden, en efecto, por un juego singular de las ganancias y las pérdidas. El plebeyo sensible que parte al asalto de la sociedad lo hace a costa de sacrificar la única felicidad que podría satisfacerlo: la abolición de la jerarquía de las ocupaciones en la igualdad descubierta del puro compartir una sensación o una emoción. Está condenado y se condena a las amarguras y los embustes de la otra igualdad: la igualdad como revancha cobrada a la humillación, buscada en la red de intrigas entremezcladas de todos aquellos que, en la sociedad, ocu-

pan o procuran ocupar alguna posición, ejercen o procuran ejercer alguna influencia. El más atolondrado de los jóvenes gentilhombres tendrá siempre la capacidad de volver a hundir al plebeyo demasiado dotado en la mediocridad de su condición, y el más menguado jesuita de subprefectura contará siempre con las armas para arruinar sus más audaces empresas. Puesto que estos han sacrificado de antemano la felicidad sensible a la actuación social. Los aristócratas rusos, irrisorios campeones del éxito vano, resumen toda la cuestión en un elogio y una máxima: al felicitar a Julien por tener naturalmente el semblante frío, "a mil leguas de la sensación presente", lo invitan a hacer "siempre lo contrario de lo que se espera de usted".[7] No hay mejor definición, como receta infalible de éxito, de la manera de no alcanzar jamás la felicidad. En efecto, esta solo existe en la sensación presente, en la cual no hay nada que esperar y nada que simular.

Es cierto que la desdicha de los personajes hace habitualmente la dicha de los libros. Así sucedía con los infortunios de grandes personajes que para Aristóteles constituían el tema de la tragedia. Todavía ocurría otro tanto con las peripecias que puntúan el recorrido de Don Quijote en su búsqueda de hazañas de otro tiempo, al igual que con los Tom Jones o los Jacob que aprovechan la confusión moderna de las condiciones y los sentimientos, e incluso con las no aventuras de Tristram Shandy. El novelista podía ofrecer o no la felicidad a sus personajes al cabo de sus tribulaciones. Lo esencial estaba en el acuerdo entre estas tribulaciones y la línea sinuosa de la novela. En *La piel de zapa*, Balzac aún invoca esa línea ondulante que traza la continuidad de las aventuras de los modernos hijos de la campiña con las de los señores antiguos. Pero lo hace para dudar, algunas páginas más adelante, de que novela alguna pueda jamás luchar en genio con la sobriedad de las líneas de la gacetilla: "Ayer, a las cuatro, una joven se arrojó al Sena desde lo alto del Pont-des-Arts".[8] Sin embargo, ahora no es solo la lógica de la desdicha la que representa un desafío para la novela: también, en igual medida, la de la felicidad. Con referencia a los tres años

7. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*, p. 599.

8. Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, en *La Comédie humaine*, vol. 10, París, Gallimard, 1979, col. "Bibliothèque de la Pléiade", p. 65 [trad. cast.: *La piel de zapa*, Barcelona, Bruguera, 1980].

de dicha sin nubes vividos por Fabrice en la intimidad de aquella a quien no tiene derecho a mirar, el autor pide al lector "permiso para seguir adelante sin decir de ellos una sola palabra".[9] No decir nada sobre lo que hace la felicidad del héroe es, a la inversa, componer la materia de la novela con la mera crónica de las intrigas del mundo que determinan sus éxitos y sus fracasos. El silencio en relación con las noches pasadas con Clélia obliga a decir mucho sobre los cálculos de su padre, el "liberal" Conti, como sobre los ardides de Mosca, los chantajes de Ranuce-Ernest o las maquinaciones del fiscal Rassi. Pero esa partición de los tiempos estampa por anticipado el sello de la futilidad en el fárrago de maquinaciones y contramaquinaciones que compone la ciencia de la sociedad del autor. La nueva felicidad del plebeyo, la felicidad de no hacer nada, escinde la novela en dos. No hay ninguna necesidad de invocar como Lukács un alma en duelo por una totalidad perdida. Lo que se ha perdido es la vieja partición, la vieja jerarquía entre dos lógicas narrativas: la lógica noble del encadenamiento de las acciones, que era la del poema trágico, y la lógica vulgar de la mezcla de condiciones y la catarata de acontecimientos que constituía la diversión de la novela. En la sociedad de los "intereses materiales" que sucede a la conmoción revolucionaria y la epopeya imperial, la distinción de las lógicas causales ya no puede sostenerse. Por eso los escritores de la época sueñan, como Victor Hugo, con un nuevo gran género que sustituya el encadenamiento temporal por la simultaneidad espacial, y haga ocupar un mismo escenario a las grandezas aristocráticas, las maniobras de los hombres que actúan en la sombra, las diversiones de la bohemia y el vuelo de los plebeyos hacia nuevos cielos. El drama es para ellos ese nuevo género, hecho de la mezcla de los géneros y representante de la mezcla de las condiciones, así como la de las acciones espectaculares y los sentimientos íntimos; en suma, "la mezcla sobre el escenario de lo que está mezclado en la vida [...], un motín allá y una charla amorosa aquí".[10]

9. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, en Œuvres romanesques complètes, vol. 2, París, Gallimard, 1948, col. "Bibliothèque de la Pléiade", p. 488 [trad. cast.: *La cartuja de Parma*, Barcelona, Bruguera, 1980].

10. Victor Hugo, prefacio de *Marie Tudor*, en *Théâtre complet*, vol. 2, París, Gallimard, 1964, col. "Bibliothèque de la Pléiade", p.

Ahora bien, ese género del futuro, que debía contenerlo todo e instruir a las colectividades reunidas, no irá más allá de su proclamación. El género conveniente para la nueva sociedad no tendrá lugar en la escena pública del teatro. Se identificará con la novela, ese tipo de escrito que los individuos leen en soledad, sin que se sepa qué enseñanza extraen de él. También se querrá que la novela lo diga y lo represente todo: las estratificaciones sociales, los caracteres modelados por ellas, los hábitats que las reflejan, las pasiones que circulan en ellas, las intrigas que las atraviesan. Pero esta voluntad de dominio parece afectada desde el comienzo por una extraña impotencia. Para hacernos atravesar todos los círculos de la metrópoli moderna, Balzac importa de la novela negra una extravagante sociedad de conspiradores "que tienen los pies en todos los salones, las manos en todas las cajas fuertes, los codos en la calle, la cabeza en todas las almohadas".[11] Pero los tres episodios de la invencible sociedad de los Trece son otros tantos fracasos cuyo relato termina en epigramas: la muchacha de los ojos de oro "se muere del pecho"; la duquesa de Langeais, que era una mujer, no es otra cosa que un cadáver apto para arrojar al agua, o un libro leído antaño, y Ferragus, el jefe de los Devorantes, termina como una estatua de piedra cuya única proeza consiste en vigilar el desarrollo de una partida de bolos. Detrás de esos fracasos reiterados de una sociedad de conspiradores todopoderosos, el novelista nos permite entrever una lógica de inacción mucho más radical: esos reyes desconocidos, "tras hacerse alas para recorrer de arriba abajo la sociedad, desdeñaron ser algo en ella, porque lo podían todo".[12]

Poder todo y, en consecuencia, no hacer nada, ir hacia la nada. Tal es la perturbadora lógica puesta al desnudo por esta literatura que de ahora en más puede interesarse en todo y tratar en un pie de igualdad a los hijos de reyes y las hijas de campesinos, las grandes empresas de los hombres de poder y los ínfimos aconteci-

---

414 [trad. cast.: *María Tudor, drama en tres actos*, Madrid, Escelicer, 1970].

11. Honoré de Balzac, prefacio de *Ferragus, chef des Dévorants*, en *La Comédie humaine*, vol. 5, París, Gallimard, 1977, col. "Bibliothèque de la Pléiade", p. 792 [trad. cast.: *Ferragus, jefe de los devorantes*, Barcelona, Minúscula, 2002].

12. *Ibid.*

mientos que escanden la vida lenta de los interiores domésticos en las pequeñas ciudades de provincia. Los filósofos y los críticos privilegiaron una figura ejemplar de esta dimisión, el "preferir no" del escribiente Bartleby. Pero la "elección del no" del escribiente Bartleby no es más que el reverso del acto irracional de ese otro hombre de pluma y de copia que es el secretario del marqués de la Mole. En el momento decisivo, Julien actúa sin elegir: se sustrae al universo donde siempre hay que elegir, siempre calcular las consecuencias de las elecciones, siempre copiar los buenos modelos de estrategia política, bélica o amorosa. En virtud de un solo acto no razonado, pasa del otro lado, el de la "vida ideal" donde es posible "no hacer nada". No es necesario singularizar la figura de Bartleby hasta erigirlo, como Deleuze, en un nuevo Cristo. El "preferir no" no es la singularidad de un comportamiento excéntrico que implica una lección general sobre la humana condición. Es la ley de esta literatura que trastocó las preferencias de las bellas letras y las jerarquías sobre las cuales se apoyaban. Ninguna situación, ningún tema son "preferibles". Todo puede ser interesante, todo puede suceder a cualquiera y el hombre de pluma puede copiarlo todo. Esta ley de la nueva literatura está, desde luego, atada a la otra novedad: cualquiera puede tomar la pluma, saborear cualquier tipo de placer, alimentar cualquier ambición. La omnipotencia de la literatura, la que esta atribuye a esas sociedades de maquinadores de alto vuelo imaginadas por ella, a costa de hacer que sus intrigas caigan en desuso, es la otra cara de los manifiestos que, ayer, decían que el tercer estado, una nada en el orden social, debe ser por fin algo en este, y que, mañana, dirán con el canto de los proletarios: "No somos nada, seámoslo todo".

Esta aspiración al todo marca el tiempo de los grandes relatos, se dice de buena gana. Ese tiempo es sin lugar a dudas aquel en que se enuncian las grandes explicaciones del orden –o del desorden– de la sociedad, las teleologías de la historia y las estrategias de transformación del mundo fundadas en la ciencia de la evolución. Es también el de los grandes ciclos novelescos que pretenden abarcar una sociedad, atravesar todos sus estratos, mostrar, por medio de una familia ejemplar o una red de individuos, las leyes de sus transformaciones. Ahora bien, esta solidaridad entre el relato político socialista y el relato literario "realista" parece deshacerse desde el inicio. La literatura que explora, en nombre del todo posible de la escritura, ese nuevo mundo social donde todo es posible,

parece conducir el gran relato de la sociedad íntegramente controlable hacia su propia anulación. Julien Sorel solo encuentra la felicidad en la cárcel que precede a la muerte, en la ruina definitiva de toda estrategia de ascenso social. Pero su destino, a cambio, tacha de nulidad todas las maquinaciones que el novelista se complace en describir, y en las cuales una sociedad agota sus energías. Este gasto vano de las energías será la moraleja común de *La comedia humana* de Balzac y de la "historia natural de una familia bajo el Segundo Imperio" de Zola. A lo sumo, este atribuirá un valor ridículamente positivo a esa vanidad: en el antiguo gabinete del doctor Pascal, el ajuar de bebé de su hijo incestuoso tomará el lugar de las notas que explicaban en términos científicos la evolución de la familia y el destino de todos sus miembros; las notas se hacen humo y el puño levantado del lactante, mesías de otro tipo que el de Bartleby/Deleuze, canta por toda ciencia el himno a la vida que persigue terca su propio sinsentido. La ficción literaria se ha amoldado al movimiento de la historia tal como lo describe la ciencia revolucionaria: la gran conmoción de la propiedad, el auge de los reyes de las finanzas, los tenderos y los hijos de campesinos advenedizos, los paraísos artificiales de la ciudad del comercio y los placeres, la miseria y la revuelta que rugen en los infiernos industriales. Pero lo hace para sustituir el futuro prometido por la ciencia social y la acción colectiva por el puro sinsentido de la vida, el de la voluntad obstinada que no quiere nada. No es que aquella ficción se complazca en contradecir a la ciencia socialista. Tal vez suceda más bien que revela su reverso: la ciencia de la sociedad que lleva en sus flancos un porvenir de libertad ha nacido, al mismo tiempo que la filosofía del querer vivir que no quiere nada, en un mismo suelo, el de la descomposición de las antiguas jerarquías del orden social y el orden narrativo.

El año en que el pueblo de París derroca al último rey de derecho divino, la aventura de Julien Sorel expresa esta revelación perturbadora: la felicidad del plebeyo no radica en conquistar la sociedad sino en no hacer nada, anular *hic et nunc* las barreras de la jerarquía social y el tormento de afrontarlas, en la igualdad de la pura sensación y el compartir sin cálculo del momento sensible. Esa era ya, doce años antes de la toma de la Bastilla, la lección del autor de las *Ensoñaciones del paseante solitario*. El conflicto de las dos igualdades, del sueño revolucionario y la ensoñación plebeya, supone otro estudio; lo que debemos retener aquí es la manera como

el gran género novelesco sale a la luz carcomido por su contrario, la felicidad de no hacer nada, el suspenso del momento en que se experimenta el sentimiento único de la existencia "sin intervalo", sin sufrimiento por las pruebas del pasado, sin preocupación por los cálculos del futuro. Para Julien, ese momento se sitúa muy cerca de su fin. Pero es la nueva novela misma la que nace muy cerca de su fin, absorbida por la multiplicidad de los ínfimos acontecimientos capaces de ahondar en la más modesta de las vidas esos abismos en cuyo fondo se pierde todo encadenamiento inteligible de las causas y los efectos, toda narración ordenada de la evolución de los individuos y las sociedades. Nace acompañada de dos géneros soñadores que terminarán por devorar sus energías. En primer lugar, el poema en prosa que anula la acción para prolongar el suspenso de la sensación, la pequeña escena que basta para resumir un mundo: así, en Baudelaire, una viejita en un jardín público o una mirada de niños pobres a las luces de la terraza de un café. A continuación, el relato que economiza la acción para reducirla a una barrena que horada lo inmutable de la vida corriente, un agujero que engulle a los personajes o se sutura en beneficio exclusivo de la repetición: es, en Maupassant, el paseo primaveral al cabo del cual un empleadillo apartado por una vez de su rutina se suicida, o el dolor de una vida, privada del amor al que tenía derecho, que se abre durante un instante para, enseguida, volver a cerrarse;[13] en Chéjov, las lágrimas suscitadas por el recuerdo de un anochecer de verano cuando el amor y la felicidad estaban al alcance de la mano, o el momento de rebelión cuando la pequeña criada-niña-esclava asfixia al niño que le impide dormir.[14] El tiempo de la novela moderna está cortado en dos: es el de la conmoción revolucionaria que hace legible y

13. Cf. Guy de Maupassant, "Promenade" y "Mademoiselle Perle", en *Contes et nouvelles*, vol. 2, París, Gallimard, 1979, col. "Bibliothèque de la Pléiade", pp. 127-132 y 669-684, respectivamente [trad. cast.: "Paseo" y "La señorita Perle", en *Cuentos completos*, dos volúmenes, Madrid, Páginas de Espuma, 2011].

14. Antón Pavlóvich Chéjov, "Récit de Madame X" y "Dormir", en *Le Violon de Rothschild et autres nouvelles*, edición de Gérard Conio, Aix-en-Provence, Alinéa, 1986, pp. 145-151 y 49-56, respectivamente [trad. cast.: "La señorita N. N." y "Ganas de dormir", en *Cuentos*, Barcelona, Alba, 2004].

controlable por el pensamiento todo el movimiento de la sociedad, y es el del suspenso que reduce ese movimiento al instante y al cuadrado de espacio donde todo se juega en cuanto a la igualdad o la desigualdad de los destinos. La novela nueva nace en la distancia de esos dos tiempos; nace como la historia de la falla que el gran trastrueque de las condiciones sociales y el ínfimo desorden de la ensoñación plebeya han puesto en el corazón de las lógicas de la acción.

4
El poeta del mundo nuevo
Boston, 1841-Nueva York, 1855

El tiempo y la naturaleza nos ofrecen muchos dones, mas no aún el hombre de este tiempo, la nueva religión, el reconciliador que todas las cosas esperan. La gloria de Dante consiste en haber escrito su autobiografía en caracteres colosales, que la hacen universal. En América todavía no hemos tenido un genio de ojo tiránico capaz de reconocer el valor de nuestros incomparables materiales y percibir, en la barbarie y el materialismo de la época, otra ronda de los mismos dioses cuya pintura admira tanto en Homero, luego en la Edad Media y, más allá, en el calvinismo. Bancos y aranceles, diarios y comités electorales, metodismo y unitarismo son cosas chatas y deslucidas para personas insignificantes, pero descansan sobre los mismos prodigiosos cimientos que la ciudad de Troya y el templo de Delfos, y pasan tan rápido como ellos. Nuestro *logrolling*,[1] nuestras tribunas y sus debates políticos, nuestras pesquerías, nuestros negros y nuestros indios, nuestras jactancias y nuestras negaciones, la ira de los granujas y la pusilanimidad de

1. El *logrolling* designa etimológicamente la rodada de los troncos hasta las orillas de una vía de agua. Se convirtió luego en un deporte en el que dos participantes, subidos cada uno de ellos a un tronco, se esfuerzan por hacerse caer mutuamente al agua. También llegó a ser una metáfora para designar los intercambios de servicios entre políticos. Este último sentido parece exigido por el contexto, pero, como nuestros *renvois d'ascenseur* [intercambios de favores] están privados con mucho del color poético de la palabra inglesa, me parece preferible mantener esta última.

> los probos, el comercio del Norte, las plantaciones del Sur, los desmontes del Oeste, Oregón y Texas, no han sido aún cantados. Sin embargo, América es un poema en nuestros ojos; su vasta geografía deslumbra la imaginación y no tendrá que esperar mucho tiempo sus metros.

Estas líneas pertenecen a un texto simplemente titulado "El poeta", producto de una de las conferencias dictadas por Ralph Waldo Emerson entre diciembre de 1841 y enero de 1842 bajo el título genérico de "La época".[2] Como Emerson encaró una profunda revisión del texto para publicarlo en 1844 en la segunda serie de sus *Ensayos*, no parece que el público reunido bajo la bóveda del templo masónico de Boston haya escuchado esta profesión de fe. No sabemos cómo habría recibido este envite a abandonar las enciclopedias inglesas y los recuerdos de la Antigüedad griega y romana para encontrar la religión y la poesía nuevas en las pesquerías de la costa Este y los desmontes del Oeste, la prosa de los diarios, las justas electorales o la actividad de los bancos. Lo cierto es que el ex pastor unitario no era un principiante en el arte de la provocación. Ya había comprometido más de una vez a sus oyentes a rechazar la conspiración de los siglos pasados y decir adiós a las civilizadas musas de Europa, las columnas dóricas y los ornamentos góticos para abrazar en su plenitud el presente. "Lo grandioso, lo lejano y lo romántico no son de mi incumbencia", asestaba a los *fellows* boquiabiertos de Harvard. "Nada de lo que pasa en Arabia o Italia, el arte griego o los trovadores provenzales. Adhiero a lo común, exploro lo conocido y lo bajo, y me inclino ante ellos. Dadme la llave del presente y tendréis tal vez mundos antiguos y futuros."[3] En consecuencia, debemos tomar nota: no es en Lon-

2. Ralph Waldo Emerson, "The poet", en *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. 3, *Essays, Second Series*, edición de Joseph Slater, Alfred R. Ferguson y Jean Ferguson Carr, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1983, pp. 21-22 [trad. cast.: "El poeta", en *Diez ensayos*, Buenos Aires, Americalee, 1943].

3. Ralph Waldo Emerson, "The American scholar", en *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. 1, *Nature, Addresses, and Lectures*, edición de Alfred R. Ferguson, introducción y notas de Robert E. Spiller, Cambridge, Belknap Press of Harvard University

dres, bajo las bóvedas de cristal y acero del Crystal Palace, ni en el París de fin de siglo de la torre Eiffel, el Nueva York de los rascacielos o la Rusia de los revolucionarios futuristas y constructivistas, sino en 1841, en Boston, capital de la cultura *genteel* y de los intelectuales y estetas prendados de la filología clásica, la civilidad francesa y los viajes a la Italia de las ruinas antiguas y las obras maestras del Renacimiento, donde se formuló por primera vez y en todo su carácter radical el ideal modernista en sentido fuerte, el ideal de una nueva poesía del hombre nuevo.

Pero hay que advertir el aspecto paradójico de esta declaración. El hombre que la enuncia no tiene afición alguna a las actividades bancarias o las tribunas electorales: a su juicio, estas desvían al hombre de la única búsqueda que vale, la de la realización de su propia naturaleza. Y si le gusta la calma de la campiña, es para estar solo en ella con sus pensamientos o con almas semejantes a la suya, no para mezclarse en las ocupaciones de los pescadores y las diversiones de los leñadores. No ha viajado jamás a las plantaciones del Sur. Y la conquista del Oeste o las anexiones recientes de Texas y Oregón solo las conoce por los diarios. Su mención no supone ninguna pasión personal por la gran aventura del nuevo pueblo y las tierras vírgenes. Define ante todo un cambio de paradigma poético: la poesía del presente rompe con cierta idea del tiempo, la que tenía su norma en los grandes acontecimientos y los ritmos heredados del pasado. Ya no encuentra su materia en la sucesión histórica sino en la simultaneidad geográfica, la multiplicidad de actividades que se reparten en los distintos lugares de un territorio. Y ya no encuentra su forma en las regularidades métricas heredadas de la tradición sino en la pulsación común que une esas actividades.

Sin embargo, es preciso no equivocarse: la pulsación común que el poeta nuevo debe hacer sentir en las actividades materiales del nuevo mundo es en sí misma de naturaleza completamente espiritual. El ideal del poeta nuevo puede rechazar las musas refinadas y la norma del *American scholar* para apelar al "hombre simple que echa inexpugnables raíces en sus instintos";[4] en esas altivas

---

Press, 1971, p. 67 [trad. cast.: *El intelectual americano*, León (España), Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1993].

4. *Ibid.*, p. 69.

declaraciones no hay, empero, nada que participe de una ingenua embriaguez materialista de pueblo roturador del nuevo continente. Es todo lo contrario: si el poeta nuevo puede y debe apoderarse de las materialidades de la moderna Norteamérica, es para denunciar el verdadero materialismo, el encarnado en la tradición empirista y sensualista inglesa. Esta comienza por encerrar las cosas materiales en los límites de la utilidad y las abstracciones de la propiedad antes de oponer a ese mundo vulgar el mundo reservado de los placeres del espíritu. El materialismo es el dualismo que separa lo material de lo espiritual al separar las cosas particulares de la vida del todo. La tarea del poeta norteamericano es devolver las materialidades vulgares del mundo del trabajo y la existencia cotidiana a la vida del pensamiento y el todo. Es oponer al aristocratismo sensualista inglés la revolución espiritual efectuada, en tiempos de la Revolución Francesa, por los filósofos alemanes. Estos pusieron de relieve la vida espiritual sellada en toda realidad sensible, a la espera del pensamiento que debe liberarla. El llamado a cantar el prosaísmo de la vida norteamericana puede, en consecuencia, traducirse de manera estricta en estas líneas de apariencia mística que, no obstante, dicen exactamente lo mismo:

> Somos símbolos y habitamos símbolos; trabajadores, trabajo y herramientas, palabras y cosas, nacimiento y muerte son todos emblemas; pero nosotros nos aferramos a los símbolos y, prendados como lo estamos del uso económico de las cosas, no sabemos que son pensamientos. El poeta, al volver a ellas por una intuición intelectual, les confiere un poder que hace olvidar su antiguo uso y da ojos y lengua a todo objeto mudo e inanimado. Percibe la independencia del pensamiento con respecto al símbolo, la permanencia del pensamiento frente a la accidentalidad y la fugacidad del símbolo. Se dice que la mirada de Linceo atravesaba la tierra. El poeta, de igual modo, hace del mundo un vaso transparente y nos muestra todas las cosas en su sucesión y procesión exactas. Gracias a esa percepción superior, en efecto, se sitúa un paso más cerca de las cosas y ve su fluir o su metamorfosis; advierte que el pensamiento es proteico; que la forma de toda criatura está habitada por una fuerza que la obliga a elevarse a una forma superior [...]. Todos los hechos de la economía animal, el sexo, el alimento, la gestación, el nacimiento, el crecimiento, son símbolos del paso del mundo al alma del hombre para sufrir en ella un cambio y reaparecer como

un hecho nuevo y superior. El poeta utiliza las formas de conformidad con la vida, no con la forma.[5]

En unas cuantas líneas, Emerson nos da el epítome de la filosofía idealista alemana, tal como Coleridge y Carlyle la tradujeron para el mundo anglohablante y la adaptaron a sus usos los "trascendentalistas" norteamericanos deseosos de una nueva religión de la vida, que rompiera el círculo de la conformidad intelectual y social trazado por la conjunción entre el espíritu norteamericano de propiedad, el rigor calvinista y el empirismo lockeano. Las capas del edificio son aquí fáciles de discernir. En primer lugar, la doble distinción efectuada por la filosofía trascendental kantiana: por un lado, la separación de los fenómenos y las cosas en sí; por otro, la definición del juicio estético en su doble oposición a la ley del entendimiento que hace cognoscibles las cosas y a la particularidad del deseo que quiere apropiárselas. Kant se había dedicado a separar las dos distinciones. Sus sucesores, a la inversa, se dedicaron a reunirlas para hacer de la contemplación estética el camino que llevaba de la determinación intelectual finita de los fenómenos al conocimiento absoluto. Pero el propio Kant les había facilitado la tarea con el pasaje de la *Crítica del juicio* que se refiere al lenguaje cifrado por medio del cual la naturaleza nos habla simbólicamente a través de sus bellas formas.[6] Ese lenguaje cifrado había hallado su eco inmediato en las reflexiones en que Novalis hacía de todas las cosas una palabra en clave y del lenguaje mismo un vasto poema. Y le había servido al joven Schelling para conferir una posición estratégica al conocimiento artístico en el *Sistema del idealismo trascendental*, al precio de enlazar la tradición del idealismo crítico con la de la metafísica neoplatónica:

> Lo que llamamos Naturaleza es un poema sellado en una maravillosa escritura cifrada. Sin embargo, el enigma podría develarse si reconociéramos en él la odisea del espíritu que, extrañamente engañado, en la búsqueda de sí mismo huye de sí mismo, porque a tra-

5. R. W. Emerson, "The poet", *op. cit.*, pp. 12-13.
6. Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, París, Vrin, 1979, § 42, p. 133 [trad. cast.: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984].

> vés del mundo sensible el sentido solo se percibe como a través de palabras, así como solo a través de una bruma semitransparente se adivina el país de la fantasía a donde se encaminan nuestros deseos. Toda bella pintura nace, por así decirlo, cuando se derriba el tabique invisible que separa el mundo real y el mundo ideal.[7]

La eliminación del tabique que separa dos mundos era el principio mismo del "sobrenaturalismo natural" reivindicado por Carlyle, y es aún el programa atribuido por Emerson al poeta nuevo. El poema es el espejo tendido a las cosas para proporcionar una imagen de todo lo creado. Ese espejo "paseado a lo largo de las calles"[8] es sin duda una metáfora compartida por muy diversas mentes: la encontramos de manera bastante similar en el menos místico de los escritores de la época, Stendhal, que la atribuye a Saint-Réal. Pero es preciso comprender con claridad la función que tiene aquí. El espejo no es una superficie reflectante que devuelve las apariencias de las cosas. Es una superficie pulida, limpia de cualquier escoria, para que en ella las cosas de la vida corriente aparezcan purificadas de todo lo que las ata a la utilidad y la propiedad, alineadas según el orden divino de la "procesión" que, en Plotino, expresa la disposición suprasensible de las cosas sensibles. Pero la inversa es igualmente cierta: el mundo ideal no es un más allá, es el mismo en el que vivimos. Esta es además una lección de los filósofos a quienes se califica de idealistas: la poesía no es un mundo de sentimientos raros vividos por seres de excepción y expresados en formas específicas. La poesía es la floración de

7. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Système de l'idéalisme transcendantal*, París, Vrin, 1978, p. 259 (traducción francesa levemente modificada) [trad. cast.: *Sistema del idealismo trascendental*, Barcelona, Anthropos, 1988]. Conocemos la influencia que este texto tuvo sobre los románticos alemanes, sobre todo por intermedio de las conferencias que integran *Über dramatische Kunst und Literatur*, de August Schlegel. Véase al respecto Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, París, Seuil, 1978 [trad. cast.: *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012].

8. R. W. Emerson, "The poet", *op. cit.*, p. 23.

una forma de vida, la expresión de una poeticidad inmanente a las maneras de ser de un pueblo y sus individuos. La poesía solo existe en poemas si existe ya a la espera en las formas de la vida. Existe en las *precantations* que ofrecen las formas de la naturaleza: mar, cresta montañosa, Niágara o cualquier lecho de flores cuyo poema oye el oído ejercitado, que se consagra a ponerlo en palabras;[9] en las rimas exhibidas por las nudosidades de las conchas marinas, la oda salvaje de la tempestad o el canto épico del verano y las mieses, pero también en la brizna de hierba o la gota de agua que es "un pequeño océano",[10] la carne sobre el fuego, la leche que hierve, la tienda, el arado y el libro de cuentas.[11] Existe en las sensaciones, los gestos y las actitudes de esos campesinos, palafreneros, cocheros, cazadores o carniceros que celebran los poderes simbólicos de la naturaleza "por la elección de su vida, no por las elecciones de las palabras".[12] Existe, para terminar, en las palabras que son, cada una, un poema mudo, la traducción de una relación originaria con esas otras palabras que son las cosas visibles.

Emerson sobrepasa de tal modo el pensamiento del autor de quien toma su idea del poeta creador de símbolos, a saber, Carlyle. Para este, los símbolos del mundo espiritual presentes en el orden natural debían buscarse en las banderas, enseñas y blasones, en las obras de arte o en el ejemplo de las personalidades heroicas y la ostentación vestimentaria de los dandis.[13] Para Emerson, los símbolos del mundo espiritual pueden encontrarse por doquier. La tarea del poeta es despertar ese poder de palabra, ese poder de experiencia común de un mundo espiritual, dormido en toda lista de palabras como lo está en la exhibición de los objetos y el despliegue

9. *Ibid.*, p. 15.

10. R. W. Emerson, "The American scholar", *op. cit.*, p. 68.

11. *Ibid.*, p. 67.

12. R. W. Emerson, "The poet", *op. cit.*, p. 10.

13. Cf. Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, París, José Corti, 2008 [trad. cast.: *Sartor Resartus*, Madrid, Fundamentos, 1976]. La teoría de los símbolos se desarrolla sobre todo en los capítulos 3 ("Símbolos"), 7 ("Fibras orgánicas") y 10 ("La secta de los dandis") del tercer libro. Recordemos que fue Emerson quien editó y prologó la primera versión en libro del texto de Carlyle, publicado originalmente en Inglaterra en forma de artículos.

de las actividades prosaicas. Es volver a anudar las palabras y las cosas, dar a las cosas los nombres que expresan su naturaleza de palabra, y a las palabras el poder sensible que las enlaza al movimiento de la vida. Ese oficio de nominación no es obra de arte. No es cuestión de invención afortunada. Es obra de vida. El poeta nombra las cosas a la manera como las cosas se nombran, se simbolizan por sí mismas: "Esta expresión o nominación no es arte; es una segunda naturaleza nacida de la primera como la hoja nace del árbol".[14]

Podríamos ver en ello una paradoja: el pensador reclama la creación de una poesía norteamericana que rompa con los cánones académicos y el culto de Homero, las ruinas antiguas y las columnas dóricas, para abrazar el ritmo del mundo nuevo en gestación. Pero lo hace, de hecho, para oponer a las runas y reminiscencias de la Antigüedad clásica otra antigüedad y otra Grecia, la inventada por los filósofos y poetas del idealismo y el romanticismo alemanes: la Grecia de la poesía ingenua schilleriana o de la epopeya hegeliana que es "el libro de vida de un pueblo", la expresión de un mundo que es poético de por sí: mundo vivo anterior a la división del trabajo, donde el canto no se separa del culto, la religión de la vida civil, el mundo público de la vida privada o la obra de palabra de la obra de los brazos. El poema de la América nueva parece idéntico al de esa Grecia recreada por los pensadores y poetas alemanes. Pero no hay paradoja alguna. El poeta norteamericano venidero debe en efecto resolver el problema planteado por la reinvención alemana de la poesía antigua. A la poesía ingenua, a la poesía de un mundo donde la cultura no se separaba de la naturaleza, Schiller había opuesto el destino moderno de la poesía sentimental: esta era para él la poesía de un mundo prosaico, marcado por la división del trabajo y la jerarquía de las actividades. En ese mundo también la poesía se convertía en una actividad separada: un universo de acontecimientos, pensamientos, formas y ritmos escogidos, pero asimismo una actividad desgarrada, consciente de estar aislada de la vida común. A ese destino separado, Schiller oponía la promesa de una poesía por venir, una poesía ideal, que habría de reconstruir en el seno del mundo del pensamiento la unidad perdida en la vida material. Pero Hegel había pronunciado su veredicto acerca de esa

14. R. W. Emerson, "The poet", *op. cit.*, p. 13.

promesa: la poesía ideal así concebida es una contradicción en los términos. El mundo del pensamiento unido a sí mismo solo comienza donde la poesía cesa. La poesía, como cualquier arte, es el pensamiento aún oscuro para sí mismo, que anima con el soplo de la vida común una realidad que le es ajena: la piedra del arquitecto o el escultor, el pigmento coloreado del pintor, la materia hecha de imágenes y la restricción temporal del poema. La poesía estará viva mientras el mundo no haya prescindido aún de su poeticidad, mientras el pensamiento no haya separado aún las formas del conocimiento de sí del mundo de las imágenes, ni la administración racional de las cosas de la inmediatez de las relaciones humanas. Frente a la prosa del mundo racionalizada, la poesía ideal está condenada a remedar su propia idea, jugando con significaciones privadas de todo contenido sustancial.

El siglo XIX, político y poético, no fue quizá más que el esfuerzo incesante para desmentir ese veredicto, al declarar cerradas al mismo tiempo la larga historia de las formas poéticas y la breve historia de los trastornos revolucionarios modernos. Desmentir el veredicto hegeliano es recusar la idea que él propone del mundo moderno: la de un tiempo en el que el pensamiento es por fin el contemporáneo consciente de su mundo. Nuestro mundo no es contemporáneo de su pensamiento: ese es el contraveredicto de quienes quieren confiar a las masas reunidas o al poeta solitario la misión de una revolución necesaria. Quien pretenda dar un sentido a la palabra "modernidad" deberá tener en cuenta lo siguiente: el modernismo –artístico y político– no es la afirmación plácida de las grandezas del trabajo, la electricidad, el hormigón y la velocidad. Es ante todo una contraafirmación sobre la modernidad: niega que el mundo contemporáneo tenga su pensamiento, y el pensamiento contemporáneo su mundo. En realidad, esta contraafirmación contiene dos tesis. En primer lugar una tesis de separación: el mundo contemporáneo está estructurado por una separación que es preciso abolir. En él, la riqueza subjetiva de la humanidad reunida sigue siendo ajena a los humanos y está coagulada en los dogmas de la religión revelada, la mecánica de la administración estatal o el producto del trabajo apropiado por el capital; los signos del porvenir aún están cifrados en los fósiles de las revoluciones pasadas o los jeroglíficos bárbaros de la novedad industrial y colonizadora. La revolución por venir es la recuperación consciente de esa riqueza subjetiva inmovilizada como mundo objetivo, y el desciframiento

de esos signos enigmáticos. "Se trata de una confesión y nada más", dice el joven Marx en una carta de septiembre de 1843 a Ruge, que fija el programa de la modernidad revolucionaria al mismo tiempo que el de los *Anales franco alemanes*. Ignora por cierto, y sin duda ignorará siempre, que el año anterior, del otro lado del Atlántico, otro discípulo del idealismo poskantiano ha fijado en los mismos términos la misión del poeta nuevo:

> Todos los hombres viven de la verdad y necesitan expresarla. En el amor, el arte, la codicia, el trabajo, los juegos, tratamos de enunciar nuestro doloroso secreto. El hombre no es más que la mitad de sí mismo; la otra mitad es su expresión [...]. La experiencia de cada nueva era exige una nueva confesión y el mundo siempre parece a la espera de su poeta.[15]

La tesis de la separación se acompaña así de una tesis de la no contemporaneidad: el mundo moderno se caracteriza por una distancia entre las temporalidades. Es una vez más el joven Marx quien fija, en la Alemania de 1843, su fórmula política: la revolución venidera encuentra a la vez su premonición y su tarea en un doble desfase temporal; la filosofía alemana ha elaborado un pensamiento de la liberación humana que está ahora más allá de la revolución política francesa, pero que todavía no tiene, digan lo que dijeren los hegelianos académicos, ningún correspondiente en la miserable realidad feudal y burocrática de la Alemania contemporánea. La revolución alemana podrá pues saltearse la etapa francesa de las revoluciones políticas para ser directamente una revolución humana. Pero solo podrá hacerlo si hace suya la energía de transformación activa del mundo que los combatientes franceses de la revolución supieron y saben aún desplegar sin poder darle una formulación teórica a la altura del tiempo y de su acción.

La revolución emersoniana, por su parte, no propone ninguna emancipación colectiva. Reserva a individuos ejemplares la misión de dar a una comunidad el sentido y el goce de su propia riqueza espiritual y sensible. El poeta "representa al hombre completo en medio de los hombres fragmentados",[16] es él quien asocia las pala-

15. R. W. Emerson, "The poet", *op. cit.*, pp. 4-7.
16. *Ibid.*, p. 4.

bras a las cosas e informa así a sus contemporáneos de la riqueza común, la del alma universal que se exterioriza como mundo material. Pero les informa precisamente de su riqueza común, no de la riqueza de sí mismo ni de su talento personal de artista. Su poder de nombrar las cosas es el "de entregarse al aura divina que respira a través de las formas, y acompañarla".[17] Si el poeta es un hombre completo, solo lo es gracias a su capacidad de vincular cada forma sensible particular y cada palabra del lenguaje a la respiración del todo. Y solo debe esa capacidad a su aptitud de alimentarse del poderío latente en la experiencia colectiva, y leer los jeroglíficos inscritos en la naturaleza salvaje y multiforme del continente nuevo, pero también en los rasgos y los gestos de las multitudes híbridas que la exploran y la roturan. La América de los alegres leñadores y los feroces conquistadores de tierras vírgenes, aquella donde una muchedumbre dispar es invitada desde hace poco a lides de tribuna acerca de los asuntos comunes que los padres fundadores habían querido reservar a los propietarios ilustrados, y donde los espíritus independientes de la *gentry* bostoniana se cruzan con los esclavos fugitivos de las plantaciones del Sur, esa tierra de caos y contrastes, exhibe la imagen de una modernidad abigarrada, muy opuesta a la de la administración prusiana definida por la filosofía berlinesa. Aquí, más que en otros lugares, lo contemporáneo se afirma como un choque entre temporalidades heterogéneas y una distancia radical entre una espiritualidad en busca de cuerpo y una efervescencia material en procura de pensamiento. Aquí, más que en otros lugares, la tarea del poeta nuevo puede recuperar, de las cenizas del helenismo académico, el poderío concreto de la poesía homérica, una poesía que expresa al mismo tiempo la cólera salvaje del guerrero Aquiles y la multiplicidad de actividades cuya representación adorna su escudo. Aquí, más que en otros lugares, para terminar, la tarea del poeta puede identificarse con la construcción de una comunidad en posesión de su propio sentido.

El poeta nuevo, el poeta moderno, es aquel que puede expresar la sustancia espiritual presente en la barbarie de la América en gestación; expresar ese poderío espiritual común es manifestar la naturaleza simbólica de toda realidad material, así como de toda apelación prosaica. El símbolo no es la expresión figurada de un

17. *Ibid.*, p. 15.

pensamiento abstracto. Es el fragmento separado del todo que contiene el poder del todo, y que lo contiene a condición de sacarlo de su soledad material, unirlo a otros fragmentos y hacer circular entre estos el aire que es la respiración del todo. La poesía del futuro podrá caracterizarse, en consecuencia, por dos conceptos en apariencia contradictorios: se la podrá calificar de idealista, porque se consagra a definir el poderío espiritual oculto en la diversidad de las cosas y las actividades materiales, y se la podrá calificar de materialista, porque no concede a la espiritualidad ningún mundo propio y solo hace de ella el vínculo que une las formas y las actividades sensibles. Podrá asimismo atribuírsele nombres aparentemente antagónicos. Se la podrá llamar simbolista, porque en el cuadro de las cosas sensibles no muestra más que la copia de un texto escrito en "el alfabeto de los astros".[18] Se la podrá llamar unanimista, porque pone de manifiesto que una cosa solo es poética si se la asocia a la totalidad viva expresada por ella. Es indudable que los dos adjetivos son la expresión de poéticas diferentes. La poética simbolista singulariza el elemento tercero que da su poder a la serie de las formas reunidas: "tercer aspecto fusible" que sugiere para Mallarmé la "relación exacta entre las imágenes";[19] "tercer personaje", representante del mundo del alma, cuya presencia señala Maeterlinck en el diálogo banal de esos personajes de Ibsen que parecen "hablar de naderías en el dormitorio de un muerto".[20] La poética unanimista, en cambio, deja en manos de la mera multiplicidad de las palabras y las formas reunidas el poder de representar su propia infinitud. Pero una y otra, entre el tiempo de Mallarmé y el de Dziga Vertov, mezclarán con frecuencia sus formas y sus efectos, por dos razones. En primer lugar, la poética simbolista es

18. Stéphane Mallarmé, "L'action restreinte", en *Divagations*, en Œuvres complètes, vol. 2, edición de Bertrand Marchal, París, Gallimard, 2003, col. "Bibliothèque de la Pléiade", p. 215 [trad. cast.: "La acción restringida", en *Divagaciones, seguido de Prosa diversa; Correspondencia*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998].

19. Stéphane Mallarmé, "Crise de vers", en *ibid.*, p. 210 [trad. cast.: "Crisis de verso", en *ibid.*].

20. Maurice Maeterlinck, citado en Jules Huret, "Conversation avec M. Maurice Maeterlinck", *Le Figaro*, 17 de mayo de 1893, p. 1.

una poética igualitaria: da a todas las cosas y todas las relaciones materiales el poder de simbolizar que la tradición poética limitaba a algunas relaciones privilegiadas. En segundo lugar, una y otra se apoyan en una misma idea de la capacidad poética: esta es el poder "de explorar el doble sentido, qué digo, el cuádruple, el céntuple sentido o más aún de todo hecho sensible",[21] y encontrar en toda forma sensible la potencia suprasensible, la potencia de infinitización que la lleva más allá de sí misma. Este más allá puede ser la "procesión" sin fin de los seres igualmente transportados en un mismo movimiento; puede ser el "tercer aspecto fusible" que se separa de la relación de los elementos. Pero en uno y otro caso, el objeto material es arrancado a los límites del uso egoísta y se lo erige en portador de un poderío común que hace de él un emblema: el emblema de una comunidad que posee el espíritu de su vida material o la materialidad sensible de su idea. El poema hace de todas las cosas algo más que una cosa, pero lo hace si él mismo es más que arte, si es otra economía, otra circulación establecida entre los temas, las palabras y las cosas.

Un lector atento de Emerson inventó la fórmula de esta complicidad entre la espiritualidad simbolista y el unanimismo, democrático o comunista. Se trata de Walt Whitman, cuyas *Leaves of Grass* son saludadas en 1855 por una carta de aquel, que reconoce en ese libro "la más extraordinaria muestra de espíritu y sabiduría que América haya producido hasta el día de hoy".[22] Es sabido que los amigos de Emerson y la *intelligentsia* bostoniana se conmovieron ante el aval otorgado por una mente tan distinguida a una obra cuya vulgaridad e "impudicia itifálica" insultaban "lo más sagrado y honorable que hay en los hombres",[23] y que al propio Emerson no le gustó mucho que el poeta utilizara su carta en la publicidad de

21. R. W. Emerson, "The poet", *op. cit.*, pp. 3-4.

22. Ralph Waldo Emerson, carta del 21 de julio de 1855 a Walt Whitman, en *The Selected Letters of Ralph Waldo Emerson*, edición de Joel Myerson, Nueva York, Columbia University Press, 1997, p. 383.

23. Reseña anónima del libro publicada en el *Christian Examiner*, junio de 1856, en Graham Clarke (comp.), *Walt Whitman: Critical Assessments*, vol. 2, *The Response to the Writing*, Mountfield, Helm Information, 1995, p. 39.

la segunda edición. Pero esa malversación de un mensaje de agradecimiento no es más que el dinero suelto de una operación más radical. Es la obra misma la que parece haber sido concebida por quien no ha sido hasta ahora más que un inofensivo periodista neoyorquino, como la respuesta exacta al llamado hecho por el filósofo, la encarnación exacta del programa esbozado por las propuestas de la conferencia bostoniana de 1841: el programa del poeta nuevo llevado a la medida de la desmesura del territorio y el pueblo norteamericanos, capaz de expresar el poema vivo que uno y otro constituyen. Whitman afirma lanzar su "bárbaro rugido por encima de los techos del mundo". Pero este mismo manifiesto bárbaro no es sino la versión extrema, la versión deliberadamente "barbarizada" de una idea de la poesía elaborada por las mejores mentes filosóficas y las almas poéticas más elevadas, de Schiller a Emerson, pasando por Schelling, Hegel, Coleridge y algunos más. Sin lugar a dudas, aun cuando la descripción homérica del escudo de Aquiles sirva de modelo lejano, nadie había sido jamás testigo de la propuesta, como obra poética, de una extravagante sucesión de actividades y utensilios prosaicos, una galería de escenas de género insignificantes, vulgares u horribles. Así, en el primero de los poemas, que se convertirá en el "Song of myself": el granjero que contempla su avena; el alienado llevado al manicomio; el impresor de mejillas macilentas que masca una y otra vez el tabaco; los miembros deformes del cadáver ensangrentado en la mesa de disección, cuyas partes amputadas caen al cubo con un ruido espantoso; la joven cuarterona vendida en la subasta; el borracho somnoliento junto a la estufa de una taberna; el maquinista que se arremanga; el mozo que conduce el coche correo; las cabezas ensortijadas que trabajan con la azada en el ingenio azucarero; el reformador de tribuna de voz gangosa; el empedrador apoyado en su herramienta; el arriero; el buhonero doblado bajo su carga; el opiómano; la prostituta que tiene una cloaca por boca; los albañiles que reclaman la argamasa; el pescador de lucios; los cazadores de mapaches y varias decenas más de retratos de género, en medio de los cuales el poeta ha diseminado a sabiendas una contralto de iglesia, diáconos a la espera de su ordenación, un aficionado al arte que recorre una galería de cuadros y el presidente rodeado por sus ministros. Nunca se había alcanzado la pura enumeración que presenta el poema siguiente, el futuro "Canto de las ocupaciones", donde se mezclan los grilletes del esclavo y las planchas del falsificador con el grano y el estiércol,

la marme y la arcilla, los bebederos y los pesebres, los yunques y las fraguas, el martillo, la garlopa y el cepillo; la plomada, la cuchara de albañil y el andamio; el compás del marino y el aparejo de amarre; la pólvora, el perdigón y el taco de los fusiles; la bata del cirujano y del oculista; las sierras de vapor, el fardo de algodón, la cuchilla del carnicero, la prensa manual, los artículos de gutapercha o papel maché, el barniz y el tarro de cola, el sacabocados y las correas de zapatero; bolas de billar, perifollos para señoras, palancas de máquinas de vapor, fuegos de virutas, ataúdes almacenados, carne de vaca en el mostrador del carnicero, cintas de modistas, moldes de costureras, ofertas de empleo en los diarios de un centavo y otros cien artículos que contienen a la vez mucho menos y mucho más que su valor mercantil, y que el alma del poeta acoge en ella sin preocuparse por ese valor. Catálogo de perito tasador, dirán los desdeñosos. Pero su ironía no hace gracia. El poeta ha anticipado su juicio al identificarse con aquel que pone en subasta la más vil y la más noble de las mercancías: ese esclavo negro, esa "criatura asombrosa", ese admirable armazón de huesos y músculos, esa mirada llena de vida y ese cerebro desconcertante cuyo valor no puede pagar ningún postor, "porque para preparar su venida el planeta permaneció miles de millones de años sin un animal ni una planta".[24] Y el poeta aclara el motivo de su intervención: se ha metido a asistente del perito tasador porque este solo conoce la mitad de su negocio. No conoce el valor de lo que exhibe, porque su mismo oficio lo obliga a ignorar el valor complementario que cada ser y cada cosa poseen, que se suma a su uso práctico y los sustrae a los cálculos monetarios del mercado: el valor de igualdad que tienen por ser en su totalidad microcosmos del todo, capaces de unirse a la cadena interminable de los seres, a la vida inagotable del todo.

El "catálogo de perito tasador" es, pues, un contracatálogo que anula la diferencia entre valor de uso y valor de cambio al volver a poner cada cosa en su lugar. Ese lugar niega la jerarquía antigua de las posiciones, donde cada uno debía limitarse a "su propio asunto", al tomar toda cosa y todo asunto en la gran "procesión" de las realidades indisolublemente materiales y espirituales. La inter-

24. Walt Whitman, *Feuilles d'herbe* (1855), edición bilingüe, París, José Corti, 2008, pp. 189-191 [trad. cast.: *Hojas de hierba*, Buenos Aires, Colihue, 2004, entre otras ediciones].

minable exhibición de objetos y actividades vulgares es la rigurosa aplicación del principio espiritualista enunciado por Emerson: el uso simbólico de la naturaleza suprime las distinciones de lo alto y lo bajo, lo honesto y lo vil. "Las cosas pequeñas y mediocres son tan útiles como los símbolos grandiosos. Cuanto más mediocre es el signo mediante el cual se expresa una ley, más punzante resulta y más perdura en la memoria de los hombres."[25] Y el vértigo mismo de los nombres comunes de cosas comunes respeta la indicación dada por Emerson acerca del papel del poeta como nominador, el valor sugestivo que "simples listas de palabras" tomadas de un diccionario tienen para un "espíritu imaginativo y en estado de excitación", y el hecho de que "lo que sería vulgar y obsceno para las personas obscenas se torna glorioso cuando se lo enuncia en una nueva concatenación de pensamientos".[26] El "catálogo" es concatenación, y es esta la que redime cualquier fealdad y vulgaridad:

> Como lo que hace que las cosas sean feas es su separación y su apartamiento de la vida de Dios, el poeta que vuelve a unirlas a la naturaleza y al todo [...] dispone a su voluntad de los hechos menos agraciados. Los lectores de poesía, cuando ven la fábrica de la aldea y el ferrocarril, imaginan que una y otro destruyen la poesía del paisaje, porque estas obras del arte no han sido aún consagradas en sus lecturas; pero el poeta las ve incluirse en la ley del gran orden, no menos que la colmena o la tela geométrica de la araña.[27]

La multiplicación al infinito de las actividades, las cosas y los nombres vulgares es entonces el cumplimiento de una misión espiritual de redención.

El inventario interminable no supone, por lo tanto, una miopía de materialista aferrado a la inmediatez de los hechos y los objetos. Y la afirmación triunfal de quien se canta a sí mismo tampoco supone un egoísmo ingenuo de orgulloso habitante del nuevo mun-

25. R. W. Emerson, "The poet", *op. cit.*, p. 11.

26. *Ibid.* El propio Whitman sistematiza una teoría de la multiplicación de los nombres en un texto escrito luego de la publicación de *Leaves of Grass*: Walt Whitman, *An American Primer*, edición de Horace Traubel, Stevens Point (Wisconsin), Holy Cow! Press, 1987.

27. R. W. Emerson, "The poet", *op. cit.*, p. 11.

do individualista. Participa de la vasta redención del mundo empírico proclamada por el idealismo alemán: redención de un mundo sensible donde el espíritu reconoce la forma exterior de un pensamiento divino que él conoce ahora como su propio pensamiento. Es esta inversión primordial, y no una necia arrogancia de yanqui poco pulido, la que expresa la declaración inicial de la antología: "Me celebro/Y todo lo que yo diga de mí, tú lo dirás también de ti".[28] La fórmula no se limita a traducir el pensamiento de Emerson cuando este afirma: "Todos los hombres tienen mi sangre y yo, la sangre de todos".[29] Pone en juego, más profundamente, la virtud emersoniana de la *self-reliance*. Esta no es ningún engreimiento de sí mismo, sino el saber "que hay un gran Pensador y Actor responsable que actúa dondequiera que un hombre actúa".[30] Por eso esta autoafirmación va a la par con la desaparición del nombre propio del poeta. En la tapa de *Leaves of Grass* no figura ningún nombre de autor. El nombre "Walt Whitman" aparece una sola vez, en el cuerpo del texto, es decir en su centro y, al mismo tiempo, perdido en su masa. Y aparece con los calificativos de "uno de los rudos" y de un "cosmos", esto es, un microcosmos de la comunidad. Ponerse en el centro de todas las cosas es afirmar por eso mismo una capacidad intelectual de todos a cuyo ejercicio la mayoría renuncia. Es desatar las cadenas por las cuales las cosas se mantienen en el orden utilitario y monetario, y los individuos en el rol asignado por la sociedad. En una versión anterior, la altiva afirmación de sí mismo estaba contenida en una declaración de liberación:

> Soy vuestra voz – Ella estaba atada en vosotros – En mí comienza a hablar.
> Me celebro para celebrar a todos los hombres y todas las mujeres vivos;

28. W. Whitman, *Feuilles d'herbe*, *op. cit.*, p. 51 (traducción francesa modificada).

29. Ralph Waldo Emerson, "Self-reliance", en *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. 2, *Essays, First Series*, edición de Joseph Slater, Alfred R. Ferguson y Jean Ferguson Carr, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1979, p. 41 [trad. cast.: "Confianza en sí mismo", en *Diez ensayos*, *op. cit.*].

30. *Ibid.*, p. 35.

suelto la lengua que en ellos estaba atada,
y ella comienza a hablar por mi boca.[31]

La inmanencia absoluta del *yo* [*je*] en todas las cosas es también la manera de dar a las más próximas de estas la belleza y el carácter maravilloso que hasta aquí se reservaba a las cosas lejanas.[32] Es la manera de eliminar la diferencia misma de lo próximo y lo lejano, acercar lo segundo al infinitizar lo primero. Ese acercamiento es cuestión de aliento, de respiración común. El poema establece desde el inicio esa comunidad, al ligar los efluvios de todas las cosas a la respiración del poeta y las palabras del poema a la respiración misma de las cosas de las cuales habla:

El humo de mi propio aliento,
ecos, chapoteos y murmullos quedos... raíz de amor, hilo de seda, horca y viña,
mi expiración y mi inspiración... los latidos de mi corazón...
el paso de la sangre y el aire por mis pulmones,
el olor de las hojas verdes y las hojas secas, de la orilla y de las peñas marinas
de oscuros colores, y del heno en el troje,
el sonido de las palabras escupidas por mi voz... de las palabras lanzadas en las ráfagas de viento,
besos furtivos... abrazos... brazos enlazados.[33]

El poeta no se equivoca al discernirse, en uno de los artículos anónimos en que celebra su llegada, el elogio de ser el "verdadero espiritualista".[34] El verdadero espiritualista es aquel que identifica la manifestación del espíritu con la respiración de los cuerpos que

31. Walt Whitman, borrador del poema, citado en Francis O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Londres y Nueva York, Oxford University Press, 1968, p. 555.

32. R. W. Emerson, "The American scholar", *op. cit.*, p. 68.

33. W. Whitman, *Feuilles d'herbe*, *op. cit.*, p. 51 (traducción francesa ligeramente modificada).

34. G. Clarke (comp.), *Walt Whitman: Critical Assessments*, vol. 2, *op. cit.*, p. 15.

abarca todas las cosas en su ciclo y libera así la verdad –el devenir carne y espíritu– que estaba en espera en ellas. Es aquel que borra todo lo que pueda detener ese soplo continuo del espíritu/respiración. Es por eso que la antología solo lleva el nombre de su autor como nombre proferido por el aliento del poema. Y por eso en la página de guarda el nombre es reemplazado por un retrato de pie: el retrato del cuerpo muy sólidamente plantado sobre sus piernas y "arraigado en sus instintos", capaz de cambiar su salud por la de las cosas comunes. Uno de los primeros comentaristas destaca la pertinencia de esta sustitución como principio trascendental: "Como parece muy apropiado en un libro de poesía trascendental, el autor omite su nombre en la página de título y presenta en su lugar su retrato grabado con precisión sobre acero. Lo hace sin duda conforme al principio de que el nombre es puramente accidental, en tanto que el retrato da una idea del ser esencial del que proceden esos enunciados".[35] La misma lógica hace también que la antología se llame *Leaves of Grass*. El título afirma la tesis poética que lo gobierna, a saber, todas las cosas son iguales porque la más ínfima contiene el universo: "Una brizna de hierba no es menos que la jornada de las estrellas".[36] Pero también encarna la procesión igualitaria en su disposición misma: las hojas del libro deben considerarse como hojas arrancadas de un árbol cualquiera, emanaciones de la vida universal anónima. Walt Whitman se hace antes que Mallarmé la pregunta "simbolista" por excelencia: ¿cómo puede el libro ser la realidad sensible de su propia idea? El "puro" poeta no encontrará manera más sutil que la de hacer que la disposición de las líneas en la página imite el cielo estrellado. El rústico nativo de Long Island toma las cosas más en su raíz: no pide al papel impreso que imite el tema del poema, sino únicamente el poder que este expresa, el de la procesión continua de las realidades materiales recorridas por su espíritu. Por eso el poema, propiamente hablando, no tiene ni principio ni fin. Las páginas del prefacio están dispuestas en columnas, como imitación de la apariencia de los diarios. Por lo demás, ese prefacio no se anuncia como tal: se inicia como la

35. Charles Eliot Norton, "Whitman's *Leaves of Grass*", *Putnam's Monthly*, 6(33), septiembre de 1855, p. 323, en *ibid.*, p. 6.
36. W. Whitman, *Feuilles d'herbe*, *op. cit.*, p. 109.

continuación de un discurso comenzado desde siempre. Si su primera letra es una mayúscula, solo se debe a que es la del nombre propio expresado por el poema y que se expresa en él: América. La antología no contiene división alguna. A lo sumo, el tiempo de una respiración más profunda separa unos de otros los doce poemas de longitud muy desigual, y que carecen de título. El primero lanza en un solo flujo continuo de sesenta páginas lo que el futuro "Song of myself" repartirá en cincuenta y dos secciones. Y, en especial, el poeta ha inventado para la gran procesión de cosas y seres comunes una forma verbal inédita. Se la denominará "poema en prosa" y se buscarán sus antecedentes aquí y allá: en América, en las moralejas de la popular *Proverbial Philosophy* de Martin Farquhar Tupper; en Francia, en las evocaciones pictóricas de Aloysius Bertrand, supuesto precursor de Baudelaire. De ella se hará, tras los pasos de este último, una prosa poetizada para expresar, en sus sinuosidades, los entresijos de la gran ciudad y la poesía actuante en el mundo prosaico. Pero lo que Whitman inventa, por cuenta de América, es más radical que la flexibilidad de la línea serpentina cara a los ingleses. Tal como él lo despliega, el "poema en prosa" es un modo de la palabra escrita que refuta el dilema impuesto por el maestro de filosofía al señor Jourdain. Como el obstinado mercader de paños, el poeta de la América plebeya no quiere "ni prosa ni verso": ni libro de cuentas que ata a las cosas a su estatus comercial ni la palabra poética que separa sus temas y ritmos escogidos de las ocupaciones del común. El axioma modernista –por ahora lleva todavía el farragoso calificativo de "trascendentalista"– se resume en ello: hay un modo de presentación de las cosas comunes que las sustrae a la vez al encadenamiento del orden económico y social y a la artificialidad de la excepción poética. Para asegurar su realidad material, Whitman rompe al mismo tiempo el cierre convencional del verso y la continuidad ("el universal reportaje") de la prosa corriente. Inventa una puntuación inédita: los puntos suspensivos espectacularmente introducidos por el primer párrafo del "prefacio" y reiterados por los poemas. Esos puntos suspensivos son la puntuación práctica de ese "ni... ni", ese "ni verso ni prosa" que pretende expresar la verdad espiritual de las cosas, su pertenencia al todo manifestado por su capacidad de enlace. Un enlace suspensivo: los puntos suspensivos desunen los microacontecimientos de la vida corriente para volver a unirlos en la continuidad del poema vivo. Son la

figura visible de la Idea, la figura del Infinito que reúne en su interioridad, al desunirlas, todas las cosas vulgares.

Los puntos suspensivos desaparecerán en las ediciones posteriores, que darán títulos a los poemas y los ordenarán en secciones. No por ello dejarán de ser uno de los primeros y más significativos intentos de escribir y visualizar el poema de la "vida moderna". Puesto que la novedad whitmaniana inaugura de hecho una doble herencia. El poema nuevo es el poema que se acerca de dos maneras a la vida. Por un lado, es el poema interiorizado: la descripción de los espectáculos del mundo retomada en el movimiento de la palabra; el movimiento de la palabra, retrotraído de la letra hacia su espíritu vivo, hacia el aliento del que procede. Pero por otro lado, es el espíritu salido de sí mismo, hecho visible en la nueva disposición de la hoja. Por una parte, el "verso libre" whitmaniano podrá servir de modelo a la búsqueda simbolista de un ritmo sustraído a las restricciones materiales del verso tradicional, apto para expresar la idealidad de la emoción poética. Poetas simbolistas -Vielé-Griffin en Francia, Balmont en Rusia- se contarán entre los introductores de Whitman. Pero a continuación la reacción naturalista o unanimista opondrá a la excesiva palidez de las idealidades simbolistas el poeta de la carne, las grandes ciudades y la vida múltiple, antes de que los propagandistas de la joven Rusia soviética difundan con amplitud la traducción de Kornéi Chukovski, hasta hacer de ella hojas volantes para sostener la moral de los soldados del Ejército Rojo o de los trabajadores de la reconstrucción industrial.[37] Sin embargo, al lado de esos poemas transformados en panfletos de propaganda para los combatientes, está la edición publicada en 1923 en Petrogrado y su tapa futurista, donde las letras cirílicas que forman el nombre de Walt Whitman bailan contra un fondo de rascacielos, entre las estrellas de la bandera estadounidense y los pliegues de acordeón de la bandera roja. El poema espiritual y materialista de la vida moderna es también el que suprime la separación entre los signos de la palabra y el grafismo de las imágenes. Por eso la herencia whitmaniana, la herencia indudablemente imprevista de Emerson, no se limita a los versículos adoptados

37. Sobre este aspecto, véase Stephen Stepanchev, "Whitman in Russia", en Gay Wilson Allen (comp.), *Walt Whitman Abroad*, Syracuse, Syracuse University Press, 1995, pp. 150 y 152.

por los poetas de la época de Claudel; también está en los cuadros, dibujos o carteles que, entre los cubistas y los futuristas, mezclan los signos del lenguaje con el trazado de las formas para identificarlos sea con la pintura de la ciudad moderna, sea con el impulso hacia el futuro de la patria de los trabajadores. Por eso, asimismo, el lirismo whitmaniano contaminará más de una vez con sus ritmos frenéticos las rigurosas construcciones de los cineastas de la vanguardia soviética dedicados a hacer del cine el lenguaje de la dialéctica. Dziga Vertov puede acusar a Eisenstein de desviar el montaje del cine-ojo para restablecer el cine narrativo burgués. En respuesta, Eisenstein puede desviar el carácter acumulativo, no dialéctico, del montaje vertoviano. Pero hay algo innegable: el montaje de *El hombre de la cámara*, que impone a la tarea de la manicura, los pases de manos de los prestidigitadores y el trabajo en la línea de montaje el mismo ritmo acelerado, debe más al "Canto de las ocupaciones" o al "Canto del hacha" que a *El capital*. Y la dialéctica de *La línea general* solo conquista su fuerza de demostración en los torrentes de leche o el frenesí de los segadores arrastrados al ritmo whitmaniano. La revolución de la producción solo se dice en las formas del poema nuevo si se olvida por un tiempo la distancia que separa al editorialista revolucionario de los *Anales franco alemanes* del conferencista trascendentalista de Boston.

5
Los gimnastas de lo imposible
París, 1879

Amigo lector, saborea bien el libro que tienes en tus manos sin perder una sílaba, porque habrá de informarte sobre las personas más interesantes que este siglo haya producido; sobre esos admirables mimos y gimnastas, los Hanlon-Lees, que, cuando todos se inclinan hacia el suelo y dicen que arrastrarse es bueno, no consienten en hacerlo y emprenden vuelo hacia el azur, el infinito, las estrellas. Así nos consuelan y nos rescatan de la vil resignación y la chatura universal. No hablan, no –¡Dios nos guarde!– por falta de pensamientos, sino porque saben que al margen de la vida habitual la palabra solo debe utilizarse para expresar las cosas heroicas y divinas. Mimos admirables, he dicho; sí, aun después de Deburau y aun en el país que ha producido a Deburau; pues tienen como él la movilidad del rostro, la idea rápida que lo transfigura, el relámpago de la mirada y la sonrisa, la voz muda que sabe decirlo todo y, más que él, la agilidad que les permite confundir en un solo movimiento el deseo y la acción, y los libera del innoble lastre. Como el de Jean-Gaspard, su rostro es actor, pero podría prescindir de serlo; en efecto, así como Deburau transmitía mediante su mueca la impresión y la ilusión de la agilidad, ellos podrían transmitir la ilusión del pensamiento por la rapidez y la justeza rítmica de sus movimientos.

Los amo con la más rigurosa parcialidad, porque son los cabales aliados y cómplices del poeta y persiguen la misma meta que él. En el origen el ser humano era triple; contenía en sí tres seres: un hombre, una bestia y un dios. A la sociabilidad que hace al hombre unía el instinto, la carrera veloz, la gracia ingenua, la inocencia, los sentidos agudos y perfectos, el estremecimiento de alegría y la certeza de movimientos del animal, y también lo que hace al dios, la

ciencia de las verdades sobrenaturales y la nostalgia del azur. Pero no tardó en matar en sí a la bestia y al dios, y quedó el hombre social que conocemos [...]. Resucitar en el ser humano a la bestia y al dios, tal es la obra que persigue el poeta, que no deja de ser instintivo en un mundo atestado de lugares comunes, y cuyo pensamiento planea alado y libre por encima de las necedades afanosas; esa obra es también la que persiguen el mimo y el gimnasta. Pero lo que el poeta solo hace figurativamente, por medio de sus ritmos exaltados y saltarines, el mimo lo hace en la realidad, al pie de la letra; su propia carne lo ha liberado de la torpeza, del lastre penosamente adquirido por el hombre social; él ha recuperado la carrera despavorida del cervatillo, los brincos llenos de gracia del gato, los saltos pavorosos del mono, el ímpetu fulgurante de la pantera, y al mismo tiempo la fraternidad con el aire, con el espacio, con la materia invisible, que hace al pájaro y hace al dios.

Un poeta, Théodore de Banville, introduce de este modo las *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees* recogidas por un hombre de letras, Richard Lesclide.[1] Banville no es el único escritor que se interesa en las actuaciones de esos mimos acróbatas, por entonces en la cumbre de su gloria. Émile Zola los ha visto ese mismo año en el Folies-Bergère y un año después dedicará una crónica a su espectáculo del Variétés. Alabará entonces la "perfección en la ejecución" de sus remolinos y su "espléndido" alborozo que "se recrea en medio de los miembros rotos y los pechos agujereados, y triunfa en la apoteosis del vicio y el crimen, frente a la moral estupefacta".[2] Encontramos huellas de esas actuaciones en los *Apuntes parisienses* de Huysmans, así como en los personajes de acróbatas y mimos inventados por Edmond de Goncourt

1. Théodore de Banville, "Préface", en Hermanos Hanlon-Lees, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees*, París, chez tous les libraires, 1879. El prefacio se reeditó en Théodore de Banville, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, vol. 2, selección de textos, introducción y notas de Peter J. Edwards y Peter S. Hambly, París, Honoré Champion, 2003, pp. 429-436.

2. Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, en Œuvres complètes, vol. 10, París, Nouveau Monde, 2004, p. 568 [trad. cast.: *El naturalismo en el teatro*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2011].

o Jean Richepin.[3] Pero, mientras que los novelistas "naturalistas" sondean de buena gana el contenido sombrío, patológico y nihilista de la pantomima, el poeta de las *Odes funambulesques* se ocupa de la forma de la actuación y la idea del arte que puede extraerse de ella. La actuación de los Hanlon-Lees lleva a su más alto punto la tradición de la "pantomima inglesa", que acentúa al extremo tres grandes rasgos del género pantomímico: el absurdo de situaciones carentes de toda motivación; el paso instantáneo de la inmovilidad más absoluta a la exuberancia violenta de gestos que multiplican los golpes en todos los sentidos y hacen volar los cuerpos a través del espacio, y, por último, el uso de todos los trucos que permiten a los cuerpos aparecer y desaparecer en cualquier momento y atravesar paredes, ventanas y espejos, así como correr decapitados en persecución de sus cabezas faltantes, que surgen entonces en los lugares más imprevistos. Los Hanlon-Lees ponen este virtuosismo al servicio de espectáculos que desbaratan al mismo tiempo el orden apropiado de las intrigas y el sentido de los valores sociales. A veces son los Pierrots que siembran el terror en una pequeña ciudad inglesa, desalojan de su silla de ruedas a una anciana para dar una vuelta con ella, encierran en el horno del panadero al propio hijo de este y a un transeúnte que protesta, y terminan por incendiar el pueblo; otras veces es el propio Satán quien los envía a la Tierra para difundir el pánico en la feria de Saint-Cloud, donde una señora enloquecida, para escapar de ellos, se arroja sobre el blanco y recibe un perdigón de carabina en las nalgas; pueden también hundir en la locura toda una velada del barrio de Saint-Germain, donde un pintor se desploma dentro de un piano y es reanimado a escobazos, una cabeza desaparece de un retrato y el modelo la reemplaza por la suya propia, y unos invitados terminan por saquear el salón. En ocasiones, para vengar a un enamorado maltratado, entran como barberos en la familia de la muchacha, y allí, con imperativos ademanes, afeitan las barbas a cubetazos de agua jabonosa sobre las cabezas y degüellan a los recalcitrantes; en otras oportunidades, se convierten en asesinos para llenar los ataúdes que fabrican

3. Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, París, G. Charpentier, 1879 [trad. cast.: *Los hermanos Zemganno*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948], y Jean Richepin, *Braves gens*, París, M. Dreyfous, 1886.

o son músicos indisciplinados que arrancan los faldones del traje del director, para amarrarlo luego con un enorme cable de barco sin que el maestro, en medio de su inspiración, se dé cuenta.[4] De esta energía exuberante, Banville rescata dos rasgos esenciales: el primero es la abolición del peso, en el doble sentido, físico y social, del término. Los Hanlon-Lees son ante todo seres que vuelan, animales ágiles que se lanzan hacia el cielo. La trilogía animal/hombre social/dios recuerda sin lugar a dudas las definiciones trinitarias del hombre que circularon a lo largo de todo el siglo XIX, y que alimentaron tanto las filosofías de la humanidad y los planos de comunidades ideales cuanto técnicas del cuerpo, como el método de formación del actor de François Delsarte, fundado en la trinidad de lo vital, lo mental y lo anímico.[5] Pero todas esas definiciones tendían hacia un ideal de integración. Así, el estudio de la trinidad delsartiana funda una ciencia de la expresión exacta y, en el siglo siguiente, los reformadores de la danza darán a Delsarte el rango de innovador, al oponer el conocimiento exacto de los recursos del cuerpo y la gravedad a las piruetas de la danza en puntas de pie y tutú. Banville, por su parte, efectúa un movimiento inverso. Deshace la trinidad para mejor oponer al peso de los lastres sociales el idéntico impulso del animal ágil y la criatura divina hacia las alturas celestes.

Lanzarse hacia el ideal es, de hecho, la actitud de la que los *poëtes* [poetas] –Banville, como Mallarmé, los corona además con una diéresis– suelen jactarse. Pero es corriente oponer ese vuelo de las palabras hacia el azur a las groseras payasadas del circo. Ahora bien, Banville invierte la perspectiva: el *clown* acróbata realiza literal, materialmente, lo que sigue siendo un ideal y una metáfora para el fabricante de versos. Contra los pesos terrenales y los juegos

4. Títulos de los números, respectivamente: "Viande et farine", "Les cascades du diable", "Une soirée en habit noir", "Le frater de village", "Pierrot menuisier" y "Do, mi, sol, do". Sobre estas pantomimas, además de las *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon*, pueden consultarse en especial Ernest Coquelin, *La Vie humoristique*, París, P. Ollendorf, 1883, pp. 197-227, y John H. Towsen, *Clowns*, Nueva York, E. P. Dutton, 1976.

5. Véase François Delsarte, *François Delsarte: une anthologie*, edición de Alain Porte, París, IPMC, 1992.

de roles sociales, sabe movilizar algo más que el deseo de los cerebros soñadores: la energía instintiva del animal que transforma el deseo en acción o, mejor, torna idénticos uno y otra. La distancia sentimental de la poesía en busca de una patria perdida se anula en la instantaneidad de las puestas en movimiento, las apariciones y las desapariciones del mimo acróbata. Esa instantaneidad puede identificarse estrictamente con el sueño porque suprime, con la distancia que hay del pensamiento al acto, la de lo posible a lo imposible:

> Entre el adjetivo *posible* y el adjetivo *imposible* el mimo ha hecho su elección: ha escogido el segundo. Lo imposible es donde habita; lo imposible es lo que hace. Se esconde donde nadie puede esconderse, pasa a través de aberturas más pequeñas que su cuerpo, se instala sobre apoyos demasiado débiles para soportar su peso; ejecuta, bajo la mirada misma que lo espía, movimientos absolutamente invisibles, se mantiene en equilibrio sobre un paraguas y, sin molestia alguna, se hace un ovillo dentro del estuche de un violín.[6]

El hecho de que la realización de lo imposible sea cuestión de artificio técnico no prueba nada en contra de la idealidad de la pantomima. La poesía misma es el artificio ideal que niega la educación social en la gravedad. Pero la idealidad de la pantomima de los Hanson-Lees no obedece simplemente al combate victorioso de los cuerpos y la técnica contra la gravedad. En efecto, con la gracia aérea hacen juego los encuentros violentos de esos cuerpos que "se chocan y se atropellan, se rompen, se dan palos, caen los unos sobre los otros, se trepan a los espejos y caen rodando, manan de las techumbres de las casas, se achatan como luises de oro, se levantan en una tempestad de bofetadas".[7] La dualidad de la gracia serena y la agitación violenta se explica, desde luego, como expresión del conflicto entre el ideal y la vida empírica. Y, en resumidas cuentas, nos dice Banville, las extravagancias de los Hanlon expresan el verdadero realismo, "la vida con esa intensidad devoradora y

6. T. de Banville, "Préface", en Hermanos Hanlon-Lees, *Mémoires et pantomimes...*, *op. cit.*, p. 9.
7. *Ibid.*, p. 11.

desprovista de sentido, sin la cual ella no se parece a sí misma"; y de inmediato nos propone su ilustración:

> rodar, derrumbarse, esconderse, dormirse y despertarse sobresaltado, volcar con un automóvil, vaciar y llenar baúles, dar saltos peligrosos para caer sobre una silla y, finalmente, no tener tiempo para sentarse en ella, verse afectado por llagas inesperadas, ornado de protuberancias inexplicables, atrapado entre puertas, apilado, aplastado, saqueado, golpeado, abrazado, jodido, despedazado, sacudido como un pelele cuyos hilos invisibles agita una mano irónica: aquí tenemos precisamente la vida tal y como es.[8]

Es fácil, sin embargo, ver por qué esta "vida tal y como es", ilustrada por los *clowns* acróbatas, es del todo diferente de la vida social corriente, y del todo semejante, al contrario, a la vida soñada de las criaturas que han volado hacia el ideal: porque carece de meta y de sentido. Ya desafíen la gravedad o se estrellen unos contra otros, los Hanlon-Lees lo hacen igualmente sin motivo, sin estar obligados a hacerlo por ninguna necesidad ni movidos por la búsqueda de un fin que tenga por medio sus actos. Este es el segundo rasgo que, a juicio de Banville, caracteriza su actuación. El desafío lanzado a la gravedad es también el desafío a las lógicas causales que deducen la acción de un plan concertado, y los medios utilizados, de un fin buscado. Ese desafío no se lanza solo a lo habitual cotidiano sino también –y aún más– a lo habitual del teatro: el de las intrigas bien compuestas que, de los efectos inesperados de una causa muy simple, hacen derivar caracteres bien analizados en las motivaciones complejas que los empujan a actuar, y personajes bien dibujados a imitación de los que pueblan los salones o las calles. La pantomima es un antiteatro o un teatro limpio tanto del academicismo de la tragedia como de la tosquedad burguesa del melodrama o la comedia de costumbres, y devuelto a su esencia ideal, en la que la exacta materialidad de la actuación se confunde con la idealidad de lo maravilloso aceptado como tal.

Hace ya medio siglo que algunos poetas se han erigido en campeones de ese teatro, sin perjuicio de ir a buscarlo en lugares que no frecuentan los hombres de letras respetables ni la gente respetable

8. *Ibid.*, pp. 12-13.

en general. Fue en el Théâtre des Funambules donde, inmediatamente después de 1830, se reunieron los admiradores de Deburau, amantes de un teatro cuyo carácter popular se definía para ellos por un doble rasgo: ante todo, la proximidad de la sala y el escenario, gracias a lo cual "los actores y los espectadores, que por otra parte eran todos de la misma raza, gente del pueblo que fuera del teatro ejercía sus oficios, podían mirarse unos a otros, verse de cerca, hablarse casi boca a boca";[9] a continuación, la multiplicidad de incidentes espectaculares y metamorfosis visuales autorizados por la maquinaria de los tres fosos. Esa doble proximidad –del público y los actores, de la trivialidad y lo maravilloso– se encarna en el Pierrot de Deburau. Este, para sus admiradores instruidos, es la encarnación del pueblo: el pueblo autor anónimo, "ese gran poeta, ese ser colectivo que tiene más ingenio que Voltaire, Beaumarchais o Byron",[10] el pueblo actor que contiene en sí mil actores, mil rostros, mil muecas y mil posturas.[11] Su Deburau-pueblo es, sin embargo, más material y cínico que el soñador lunar que canta su amor sin esperanza, tal como lo personifica Jean-Louis Barrault en *Les Enfants du paradis* [*Sombras del paraíso* o *Los niños del paraíso*].* En lugar de alzar los brazos hacia la insensible musa, aquel se afana más prosaicamente en extraer la bala que por error ha disparado contra su amo Casandro, sin perjuicio de agujerearlo con un taladro y hacer explotar el proyectil rojo que saca de ese modo; cercena con su sable la cabeza de Arlequín o acciona la manivela del molinillo de café donde este se ha refugiado, a no ser que, para escapar a él, el propio Pierrot deba atravesar el techo de un invernadero y terminar lleno de pedazos de vidrio clavados en el cuerpo.[12]

9. Théodore de Banville, *Mes souvenirs*, París, G. Charpentier, 1882, p. 216.

10. Théophile Gautier, "Shakespeare aux Funambules", *Revue de Paris*, 4 de septiembre de 1842, p. 61.

11. Jules Janin, *Deburau: histoire du théâtre à quatre sous*, París, Librairie des Bibliophiles, 1881, p. 77.

* Entre corchetes, el nombre con el que el filme mencionado se conoció, respectivamente, en la Argentina y gran parte de América Latina, y en España [n. del t.].

12. "Ma mère l'oie ou Arlequin et l'œuf d'or", en J. Janin, *Deburau...*, *op. cit.*, pp. 131-153.

Un Deburau-pueblo más violento, pues, pero también más indiferente a los acontecimientos que provocan el ejercicio de esa violencia. Encarnar al pueblo, nos dice Banville, es negarse a "hacer de héroe de comedia". Ese Pierrot-pueblo muestra por lo tanto una alegría puramente "plástica y decorativa" cuando ve salir de un árbol un festín que, si fuera comestible, no sería de todas manera para él; manifiesta asimismo el mayor de los desapegos en la persecución de los amantes fugitivos, que encabeza porque está obligado a hacerlo, pero también "por nada, porque da lo mismo hacer eso que cualquier otra cosa".[13] Esta separación entre el acto y toda motivación, esta identidad de las actitudes opuestas, sirve para hacer coincidir el personaje-pueblo y la forma del arte ideal. La cualidad del Pierrot, para Théophile Gautier, es esa unión de los contrarios, "la necedad fina y la fineza necia [...], la cobardía jactanciosa, la credulidad escéptica, el servilismo desdeñoso, la indiferencia ocupada, la actividad holgazana y todos los asombrosos contrastes que hay que expresar mediante un guiño de ojos, un pliegue de la boca, un fruncimiento del ceño, un gesto fugitivo".[14]

La mímica de Pierrot propone así una respuesta muy novedosa a la querella ya centenaria sobre el poder de la pantomima. En 1719, el abate Du Bos había abogado por la rehabilitación de la pantomima romana. A su entender, esta era un arte auténtico capaz de expresar con exactitud sentimientos y pensamientos. Tras sus pasos, reformadores de la danza como Cahusac o Noverre opusieron a las elegancias convencionales del ballet un lenguaje de los gestos y las actitudes capaz de expresar sin palabras cualquier situación, pensamiento o emoción. Pero las realizaciones prácticas de ese lenguaje ideal habían mostrado sus límites. Johann Jacob Engel nos describe sin complacencia los desventurados esfuerzos del intérprete encargado de traducir al lenguaje de la pantomima las imprecaciones de Camila contra Roma en el *Horacio* de Corneille: "¡Derribe ella misma sobre sí sus murallas/y con sus propias manos se desgarre las entrañas!":

13. Théodore de Banville, *L'Âme de Paris: nouveaux souvenirs*, París, G. Charpentier, 1890, p. 17.

14. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, vol. 4, París, Hetzel, 1859, pp. 320-321.

En un principio la bailarina mostró el fondo de la escena (aparentemente para indicar el lugar donde había que suponer la ciudad de Roma), agitó luego con vivacidad su mano dirigida a la tierra, tras lo cual abrió de improviso, no las fauces de un monstruo sino su pequeña boca, y llevó a ella varias veces el puño cerrado, como si quisiera devorarlo con la mayor avidez. Gran parte de los espectadores estallaron en carcajadas, mientras que otros procuraban, azorados, adivinar el sentido de esa interpretación inesperada.[15]

El lenguaje pantomímico parecía así condenado a la redundancia o la oscuridad. Ahora bien, Gautier invierte el planteamiento del problema. La fuerza de la pantomima no radica en sustituir la palabra para expresar los pensamientos y las emociones. Radica en romper con la lógica causal de las intrigas y la semiología de la expresión de las pasiones. La idea de un lenguaje de los sentidos completamente motivado era un sueño más de anticuario. La fórmula del arte popular es la de la actuación fabulosa no motivada por nada; el carácter del personaje popular es el del ejecutante virtuoso de una tarea que le es indiferente. Las payasadas del Théâtre des Funambules dan el modelo ideal de un arte teatral liberado de la ingeniosidad de las intrigas y de la comedia de caracteres y costumbres. En una crónica teatral imaginaria, Gautier se entretiene en destacar la naturaleza eminentemente moral de una pantomima de su invención, en la que la cabeza del vendedor de ropa muerto por Pierrot desempeña el papel del espectro de Banquo y termina por arrastrar a la tumba a su asesino.[16] Pero es indudable que de los espectáculos del Funambules extrae una lección inversa, la de la indiferencia de la acción teatral a toda finalidad moral.

Por eso el mismo Gautier puede también trasladar sin inconvenientes la pantomima popular, representada a la luz de los quinqués en la sala mugrienta del Funambules, al parque de un castillo aristocrático, y transformarla en una *feeria* poética de ensueño. Así, en *Mademoiselle de Daupin*, D'Albert opone al tedio uniforme de la comedia, el drama o la tragedia el "teatro fantástico, extravagante, imposible" en el que, contra un fondo de cielo, bosques, cúpulas,

15. Johann Jacob Engel, *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Ginebra, Slatkine, 1979, pp. 41-42.

16. T. Gautier, "Shakespeare aux Funambules", *op. cit.*, pp. 60-69.

soportales y candilejas de colores extraños y singulares, personajes de sombreros puntiagudos y capas listadas de tonos brillantes, que no tienen oficio alguno y no residen en ninguna parte, "van y vienen sin que se sepa ni por qué ni cómo", llevando bajo el brazo "una cajita llena de diamantes grandes como huevos de paloma". Estos personajes manifiestan en sus relaciones amorosas el mismo desapego que Pierrot frente a Colombina:

> Hablan sin apresurarse ni gritar, como personas de buen tono que no atribuyen gran importancia a sus actos: el enamorado se declara a su amada con el aire más indiferente del mundo [...], su principal afán es dejar salir de su boca racimos de perlas y manojos de rosas, y esparcir como un verdadero pródigo las piedras preciosas poéticas [...]. Todo se trama y se destrama con una despreocupación admirable: los efectos no tienen causa y las causas no tienen efecto [...]. A fin de cuentas, resulta que esa mescolanza y ese desorden aparentes traducen la vida real bajo sus aspectos caprichosos con mayor exactitud que el drama de costumbres más minuciosamente estudiado.[17]

Lo que los poetas encuentran en el Folies-Bergère al ver las acrobacias de los Hanlon-Lees era lo que Gautier y sus amigos ya encontraban en la pantomima de Deburau: un arte dramático que sustituía las intrigas psicológicas y sociales con pretensiones de imitar las razones de la vida en encadenamientos de causas y efectos por la *feería* de la actuación exacta que se amolda a las vueltas y revueltas de su ausencia de razón. Pero no se trata simplemente de complacerse en lo inverosímil. El desahucio dictado a las lógicas de la verosimilitud es también un nuevo equilibrio entre la actuación del espectáculo y la del espectador. La línea quebrada de la pantomima autoriza lo que proscribe la ingeniosa disposición del drama: que el espectador borde en torno de sus motivos su propio poema. Los detractores del lenguaje de los gestos deploraban que se dejase en manos del espectador la tarea de imaginar el sentido

17. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, en *Romans, contes et nouvelles*, vol. 1, París, Gallimard, 2002, col. "Bibliothèque de la Pléiade", pp. 406-408 [trad. cast.: *Mademoiselle de Maupin*, Barcelona, Mondadori, 2007].

de lo que veía. Pero si la pantomima se emancipa del modelo lingüístico, el vicio se convierte en virtud. Una pantomima es "como una sinfonía en la que cada cual sigue su sueño a través del plan general", dice Gautier, que más adelante precisará, en términos retomados por Mallarmé: "El espectador crea el sitio, y el soñador, la pantomima".[18] El mimo se dirige a un espectador poeta que adopta una doble figura: la del pueblo que acepta la ficción como tal, y la del artista que en ella ejerce su ensoñación. Para Banville, es el aliado de los poetas contra el vodevil burgués y su monarca, convertido en el rey del Théâtre-Français y la Ópera, Eugène Scribe. Pero esa alianza es frágil, porque entre los mismos que disfrutan de la pantomima, algunos entienden mal su poder y procuran prestarle un dudoso servicio: para establecer su dignidad teatral, quieren modernizarla y apartarla de su artificio para hacerle representar ya no tipos convencionales, sino la realidad social de su tiempo. Tal es el proyecto de un autor que se sienta en el Funambules al lado de Gautier o Nerval: Champfleury. Este denuncia una concepción de la pantomima en la que es fácil reconocer el pensamiento y las palabras mismas de Gautier. Algunos quieren, nos dice, que

> el tema de la pieza sea lo bastante vago para que el espectador asista a un simple torbellino entre Pierrot, la damisela Colombina, Arlequín, Polichinela, Leandro y Casandro. De ese caos y ese torbellino, el espectador pensará lo que quiera y se construirá una pieza propia. Así, diez espectadores verán diez piezas diferentes, aunque asistan a la misma obra. Conforme a esas ideas, la pantomima no es más que una suerte de música, de sinfonía; los unos ven en ella soles ponientes, los otros, pájaros de colas rojas.[19]

En esta *feería* burlesca donde, gracias a los cambios a la vista, trampas y efectos diversos, "la familia de los Casandro, Colombina, Arlequín y Polichinela entra, sale, se arroja por las ventanas, es cortada en pedazos, vuelve a la vida", es imposible reconocer

18. Théophile Gautier, "Théâtre des Funambules", *La Presse*, 26 de julio de 1847, p. 1, y "Revue dramatique", *Moniteur universel*, 2-3 de noviembre de 1856.

19. Champfleury, *Souvenirs des Funambules*, París, Michel Lévy frères, 1859, p. 84.

"la *idea* que pudo haber regido el amontonamiento de todos esos hechos".[20] Al "realismo" de la *feería* sin pies ni cabeza propiciada por Gautier, Champfleury opone una intrusión en la realidad social cuyo inicio sitúa en Deburau, cuando este se despoja del traje de Pierrot para "reproducir escenas populares" vestido con la ropa del soldado, el enterrador o el zapatero remendón. La intención de Champfleury es centrar la atención en ese paso de los tipos convencionales a la caracterización social para hacer que la pantomima pueda dar cabida a "efectos de comedia seria que hasta ahora se ha guardado de abordar".[21] De tal modo, crea para el sucesor de Deburau, Paul Legrand, la pantomima realista de *Pierrot marqués*. En ella, la blancura de Pierrot se justifica porque este es un obrero molinero; otro tanto ocurre con las jorobas de Polichinela, porque se trata de escondites huecos donde Pierrot, tras cortarlas, descubrirá el oro del fulano. Después de matarlo, tomará su lugar para dictar un testamento en su propio beneficio y, a la manera de *El burgués gentilhombre*, hará de marqués culto al contratar a un profesor de retórica amante de las tragedias de Ponsard, antes de que, a su turno, el hijo de Polichinela le robe y, al final, el hada vuelva a transformarlo en oficial molinero.

Gautier no se equivoca en cuanto al sentido de esta pantomima modernizada. Más allá de los elogios convencionales, su reseña destaca lo que es para él el pecado "protestante" contra el espíritu mismo de la pantomima:

> La antigua fe ha desaparecido y el señor Champfleury se erige en el Lutero de la pantomima [...]. En las pantomimas corrientes, Pierrot es blanco porque es blanco: esta palidez se admite a priori; el poeta acepta el tipo tal cual lo recibe de manos de la tradición, y no le pregunta su razón de ser [...], pero en su sofisma, el señor Champfleury da a la blancura alegórica de Pierrot un motivo bien material: la harina del molino salpica la cara y la ropa de este descolorido y melancólico personaje. No podría encontrarse un medio más creíble de hacer de ese fantasma blanco algo probable; por nuestra parte preferimos, no obstante, la palidez misteriosa y sin motivo a esa palidez así explicada. Más adelante, el autor da

20. *Ibid.*, p. 86.
21. *Ibid.*

una muy ingeniosa explicación de la gibosidad de Polichinela: como se advertirá, para la pantomima se cierra la era del arte católico y comienza la era del arte protestante. La autoridad y la tradición ya no existen; la doctrina del libre examen va a rendir sus frutos: adiós a las fórmulas ingenuas, las barbaries bizantinas, los tintes imposibles; el análisis abre su escalpelo y va a comenzar sus anatomías.[22]

La "modernización" de la pantomima, así concebida, se inscribe pues en la decadencia del género, cuyas manifestaciones siguen Gautier y sus émulos con melancolía en las hábiles composiciones que el mimo Paul Legrand alimenta con su talento de observación social y expresión dramática: un Pierrot que deja su traje blanco de pueblo para usar el traje negro apretado y encogido del empleado de oficina, sometido a las horas de trabajo, deferente con su jefe y preocupado por su ascenso; un Pierrot estudiante de medicina, que conoce la alegre vida y las preocupaciones de dinero de la bohemia del Barrio Latino; un Pierrot servicial que solo aplica a disgusto el puntapié obligado a su amo Casandro, que sigue robando un poco pero con mucha honestidad y que, en suma, transforma al tipo lunático en personaje humano apto para enternecer al espectador.[23] Esta humanización sospechosa de la pantomima da valor de contramodelo a la extravagante crueldad de esos mimos ingleses que se pintaron sobre el blanco del rostro dos láminas de rojo, símbolos, a conveniencia del crítico, de fantasía coloreada, fiebre alcohólica o ferocidad sanguinaria. Gautier llegó a aplaudir al maestro del género, Tom Matthews, y a sus colegas ingleses durante su intrusión perturbadora de 1842 en el escenario burgués del Variétés. Varios años después, Baudelaire se acordaba de la entrada de ese Pierrot completamente opuesto al personaje lunar de Deburau, que llegaba como la tempestad, caía como un fardo y estremecía la sala con su risa de trueno, y del toque de varita del hada en virtud del cual se apoderaba de todos el vértigo de lo "cómico absoluto" que

22. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, vol. 5, París, Hetzel, 1859, p. 150.

23. T. Gautier, "Revue dramatique", *op. cit.* (1856) y "Revue dramatique", *Moniteur universel*, 30 de agosto de 1858. En esos artículos se reseñan respectivamente *Pierrot employé*, *Les Carabins* y *Le Duel de Pierrot*.

transformaba la acción en un "deslumbrante manojo de puntapiés, puñetazos y bofetadas que hacen el alboroto de una artillería".[24] Lo cómico absoluto, hiperbólico, que se opone a lo "cómico significativo" de las comedias de costumbres, es para Baudelaire, como se recordará, la marca de la esencia "satánica" de la risa.

No se sabe cuántos contemporáneos de Baudelaire leyeron, en la efímera revista *Le Portefeuille*, esta interpretación del satanismo cómico encarnado por los *clowns* ingleses. Sin embargo, la interpretación indica a las claras el punto de unión entre la levedad aérea de lo "cómico absoluto" y el drama inquietante del Pierrot negro que, en la era naturalista y simbolista, marcará la fortuna de los Hanlon-Lees y la admiración entusiasta de las personas cultas por la pantomima. En 1867, año de la muerte de Baudelaire, París descubre el humor negro de aquellos en *Le frater de village*. Los defensores de la tradición francesa de lo "cómico fino" ven en él algo más que una competencia entre empresarios de espectáculos: un síntoma intelectual. Con la brutalidad del *clown* inglés se instala en la escena de las diversiones parisinas la nueva civilización de los placeres sobreexcitados, las enfermedades nerviosas y las visiones pesimistas sobre la evolución de la humanidad:

> Este *clown* macabro llegó a nuestras tierras en los paquebotes lastrados por los libros de Darwin y los comentarios de los schopenhauerizantes. Por una hora adoptamos la tristeza de nuestros vecinos; el acróbata negro fue bien recibido [...]. Este arte exótico daba al traste con todas nuestras ideas de lógica: se oponía directamente a nuestro gusto innato por la claridad y los matices. Gustó, no obstante, porque provocaba la única risa de la que quizá fuéramos capaces en ese momento, una risa sin alborozo, convulsiva, llena de espanto.[25]

24. Charles Baudelaire, "De l'essence du rire", en Œuvres complètes, vol. 2, París, Gallimard, 1941, col. "Bibliothèque de la Pléiade", p. 180 [trad. cast.: "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas", en *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1989].

25. Hugues Le Roux, *Les Jeux du cirque et la vie foraine*, París, Plon, 1889, p. 215.

Este comentario, escrito veinte años después, puede parecer puramente retrospectivo. Pero indica bien el camino que la figura del "*clown* inglés" siguió en la mente de los artistas, los críticos y todos los analistas de la sociedad y el alma contemporáneas. El *clown* macabro se convirtió en un contemporáneo de las histéricas de Charcot, los "trastornados" –borrachos o sacerdotes– de Zola y los degenerados –criminales o genios– de Lombroso. Con una mezcla de los rasgos de los etílicos de Zola (Coupeau y Macquart) y de su pintor que lo sacrifica todo a la búsqueda de la obra absoluta (Claude Lantier), Jean Richepin compone en *Braves gens* el personaje de Tombre, renovador apasionado de la pantomima que imagina una Colombina, personificación de la muerte "suave, ideal, danzante y alada",[26] con sus giros vertiginosos alrededor de un "Pierrot rey Lear de mechones blancos y flotantes, ojos enloquecidos de horror, amor y éxtasis, y gestos que traducen a la vez el cansancio de vivir, la sed de morir y la gloria de la apoteosis".[27] Tras el fracaso de su tentativa, Tombre se marcha, como los Hanlon-Lees, a Estados Unidos, de donde vuelve con la pantomima de los "Happy zigzags": en un decorado de patio cerrado, que recuerda el hospital o la prisión, acompañado por dos gnomos, uno de los cuales parece un ciempiés y otro "una gorda chinche caída del techo", aparece vestido con un traje negro herméticamente abotonado, ojos que refulgen de fiebre y una boca estremecida en un rictus de loco; toda su acción consiste en cantar con los otros, en un ritmo obsesionante, "We are the happy zig*zags*", e inmovilizarse en dolorosas contracciones, como petrificado de horror ante imágenes de alucinación. La lenta melodía que adquiere un ritmo furioso, las muecas que se tornan frenéticas y las contorsiones que se exageran hasta la epilepsia hacen que un prolongado estremecimiento de espanto recorra a la multitud, el público se desenfrene con esos desenfrenados y las mujeres lancen un enorme grito ronco y oculten la cara en las manos entre sollozos, o las embargue una risa enfermiza.[28] En cierto sentido, este espectáculo es la realización del nuevo ideal artístico, en el cual la pantomima se reduce a un puro relámpago gráfico: "Esa síntesis, esa imaginería en acción a través de postu-

26. J. Richepin, *Braves gens*, *op. cit.*, p. 178.
27. *Ibid.*, pp. 180-181.
28. *Ibid.*, pp. 459-463.

ras abruptamente inmovilizadas, ese escorzo de la pantomima, eran el arte absoluto, la culminación suprema de mis teorías. ¡Zig, zag, paf! ¡Todo un drama fulgurante que pasaba como un tren expreso y surgía como un paisaje a la luz de un relámpago!".[29] Pero Tombre ha concebido esta idea del arte absoluto remedando el *delirium tremens* frente a espectadores de cabaret. Y ha descubierto al mismo tiempo que esa idea era la simple exhibición de la enfermedad moderna del alma y la civilización: "Nada más que mi físico, mi jeta, mi gesto. ¡Y todo el alcohol encarnado en ellos! Toda la humanidad moderna, neurótica, martirizada, diabolizada, edenizada por ese alcohol que es su Dios".[30]

A esta visión de la pantomima epiléptica se opone, es cierto, el gusto de los intelectuales del Cercle funambulesque deseosos de resucitar el género y, para eso, llevarlo de las pequeñas salas populares al enjoyado ámbito de los salones distinguidos. En ese marco, aquellos discípulos de Champfleury hacen oscilar la pantomima entre la comedia de costumbres y la "pantomima mística" que responde al "instinto de arte sintético que seduce hoy en día a nuestra joven gente de letras".[31] A veces el poeta Pierrot se empeña en corromper a Colombina, cuya educación literaria le ha encargado Casandro; otras veces lo engaña la misma Colombina, que sueña con un bello militar mientras él dicta a la Musa los versos de "El búcaro roto" de Sully Prudhomme, y aun en otras ocasiones, partido a la búsqueda de un tesoro oculto en la Esfinge, saca de su sueño a una Brunilda egipcia llamada Hermontis. Para obtener de ella el loto sagrado, emblema de alegría infinita, Pierrot deberá renunciar a la vida y tenderse a sus pies "en una pose hierática y besar con sus labios agonizantes el loto conquistado".[32] Paralelamente, tal o cual hombre de letras se complace en "soñar en un escenario de

29. *Ibid.*, p. 477.

30. *Ibid.*, p. 478.

31. Félix Larcher y Paul Hugounet, *Les Soirées funambulesques: notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, París, Ernest Kolb, 1891, p. 58.

32. *Ibid.*, p. 62. *La Fin de Pierrot*, pantomima aquí resumida, es obra del propio Paul Hugounet: *La Fin de Pierrot, pantomime: livret de P. Hugounet, musique de E. Le Tourneux, compositions de Paul Balluriau*, París, E. Dentu, 1891.

decoraciones correctas una sucesión de gestos nobles y calmos, una disposición de pliegues armoniosos en los trajes de los personajes", al mismo tiempo que alaba "las locas ocurrencias inglesas" y "las dolorosas y tiernas ensoñaciones que tendrían por marco un jardín con chorros de agua de dulce rumor, y para los cuales parece escrita cierta pieza musical de Schumann".[33]

Frente a la transformación de la pantomima en obrita de salón, entre la versión naturalista del Pierrot epiléptico y las ensoñaciones simbolistas de nobles actitudes contra el telón de fondo de chorros de agua, el texto de Banville mantiene el nudo esencial del sueño poético y la prestación gimnástica. No serán, empero, los hacedores de versos y los autores teatrales quienes aseguren el futuro de esta alianza del poeta, el *clown* y el gimnasta, sino dos artes nuevas, nacida una en el escenario del teatro y otra en los lugares de atracciones populares. La primera se llama "puesta en escena": arte nacido de una inversión en la que el auxiliar que debía establecer los cuadros y movimientos del drama se afirma como el medio de renovarlo y dar al pensamiento fijado en palabras las formas espaciales que le convienen. Será muy particularmente en Rusia, y sobre todo en el escenario del teatro de Meyerhold, donde Arlequín y Colombina sufrirán una metamorfosis decisiva, al pasar del estatus de personajes representados al de operadores –teóricos y prácticos– de una teatralidad recuperada. Esta opone la convención aceptada a la representación naturalista, y la actuación como malabarismo del mimo a la actuación como desempeño del actor que interpreta un personaje. La pantomima ya no es entonces un género de espectáculo, ya no es el arte popular sobre cuyas bromas o acrobacias los estetas, que huyen de las insanias del teatro burgués, bordan sus propias ensoñaciones artísticas. Es el *organon* del teatro recuperado, el aprendizaje de la actuación como "arte de combinar libremente un saber técnico corporal acumulado".[34] "Saber técnico" significa la adquisición de todos los esquemas gestuales que definen

33. Carta de Léo Rouanet a Paul Hugounet del 26 de diciembre de 1888, citada en Paul Hugounet, *Mimes et pierrots: notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, París, Fischbacher, 1889, p. 234.

34. Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, París, CNRS, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1990, p. 58.

una acción escénica (caminar, correr, subir, bajar, deslizarse, hacer una cabriola o un zapateo americano, dar una bofetada, manipular objetos, atrapar y lanzar un peso, tirar con arco o asestar una puñalada...). El arte de combinarlo libremente es el arte de reunir o descomponer esos esquemas a fin de construir argumentos pantomímicos que desbaraten las expectativas y unan los elementos incompatibles. La pantomima es a la sazón el trabajo que visualiza el pensamiento en prestaciones plásticas en el espacio. Por eso Arlequín, Pierrot y Colombina pueden abandonar el traje blanco o el traje abigarrado para adoptar el mono azul de trabajo de los mecánicos. Ya no son entonces el pueblo de siempre que opone sus gestos precisos e indiferentes a las intrigas de los poderosos. Son los obreros/gimnastas que hacen suyos los movimientos y las formas de un nuevo mundo en construcción. Las acciones lunáticas a la manera de los Hanlon-Lees pueden de ese modo convertirse en los ejercicios codificados de la biomecánica y fundirse en un sueño de acción teatral tailorizada. Gautier y Banville oponían las distensiones repentinas y los saltos acrobáticos de los *clowns* ingleses a las intrigas de amor o ambición bien urdidas. Al montar en la joven Rusia soviética *El estupendo cornudo* de Crommelynck, Meyerhold transforma una intriga de celos y adulterio en actuación deportiva colectiva, y Liubov Popova, un "decorado" de molino en dispositivo de gimnasia con tobogán, escalas y aparejos aptos al mismo tiempo para destacar el virtuosismo de los actores y simbolizar el despegue de una nueva sociedad donde el hombre es el dueño del espacio.

Estas nupcias marxistas de Taylor y Colombina son posibles porque el arte popular que los directores revolucionarios quieren importar prosiguió en otros lugares su camino y encontró nuevas formas de presentación. Un nuevo arte, el cine, ha dado un espacio de visibilidad inédito a la actuación pantomímica. La imagen proyectada puede transmitir a un vasto público el privilegio del espectador del Funambules, que disfrutaba a la vez de una proximidad idónea para seguir la expresión de una ceja en una cara blanca y las metamorfosis de la escena sin cesar producidas por la maquinaria. Y las fragmentaciones, detenciones bruscas, reinicios y aceleraciones vertiginosas del movimiento encuentran en el desglose y el montaje del material fílmico el instrumento técnico adecuado. En 1922, el "Manifiesto del excentricismo" firmado por Kozintsev, Trauberg, Yutkevich y Krizicky signa la conjunción entre el arte del mundo nuevo, fundado en la producción regulada de choques nerviosos, y

la tradición clownesca inglesa. El nuevo arte del montaje, plástico, teatral y fílmico, es la forma universalizada de esa actuación de lo imposible que se fija en la misma época bajo el nombre de gag. Pero esta importación de la tradición "excéntrica" en el nuevo mundo maquinal soviético es posible porque la tradición del *clown* inglés ya ha sufrido otra transformación, al pasar en el nuevo mundo norteamericano de la escena del circo o el *music-hall* a la pantalla cinematográfica. En el cine, las mímicas engañosamente indiferentes de Pierrot, los arranques de brutalidad de Arlequín y las bufonadas endiabladas de los Hanlon-Lees se convierten en las agresiones descaradas y solapadas de Charlie Chaplin, la figura impasible y los gags imprevisibles de Buster Keaton o las vertiginosas acrobacias involuntarias de Harold Lloyd, para ser más adelante los torbellinos desatados de los hermanos Marx en torno de su presa. Los artistas soviéticos quisieron trasladar al gran escenario de la producción del hombre nuevo las acrobacias del Funambules o el Folies-Bergère que hacían soñar a los delicados poetas del siglo anterior. Los hijos del *music-hall* pasados al cine le aseguraron una descendencia mejor delimitada y más duradera.

6
La danza de luz
París, Folies-Bergère, 1893

Cuando, al levantarse el telón en una sala de gala o cualquier otro local, aparece, cual copo milagroso –¿de dónde soplado?–, la Bailarina, el piso evitado por sus saltos o marcado por sus puntas adquiere de inmediato una virginidad de sitio extranjero a todo más allá, no soñado; y que tal indicará, construirá, floreará la ante todo aislante Figura. El decorado yace, futuro, en la orquesta, latente tesoro de las imaginaciones; para salir de allí, por fragmentos, según la vista dispensada por la representante aquí y allá de la idea en las candilejas. ¡No más! Ahora bien, esta transición de sonoridades a los tejidos (¿algo hay más semejante a un velo que la música?) es, visiblemente, lo que realiza la Loïe Fuller, por instinto, con su escalonamiento de crescendos, los repliegues de su falda o sus pasos atrás, instituyentes de la estancia. La hechicera crea el ambiente, lo saca así de sí y a sí lo devuelve, sucintamente; lo expresa, por un silencio palpitado de crespones de China.

Según este sortilegio y al punto va de la escena a desaparecer, como la imbecilidad que es, en este caso, la tradicional instalación de estables u opacos decorados, tan opuestos a la límpida movilidad coreográfica. Bastidores pintados o cartón, toda esta intrusión, ahora, arrumbada; he aquí devuelta al Ballet la auténtica atmósfera, o nada, una bufarada esparcida no bien emanada del sudor, en lo que dura la evocación de un lugar. La escena libre, al antojo de la ficción, exhalada en el manar de un velo con actitudes y gesto, se convierte en el purísimo resultado.

Originalmente o al margen de ese uso, el ejercicio, estudiado como invención, comporta una embriaguez femenina y, simultánea, una realización, diría yo, industrial: la bailarina se embelesa, es

cierto, en el baño terrible de las telas, flexible, radiante, fría, e ilustra tal o cual tema circunvolutorio al que tiende la pirueta de una trama desplegada a lo lejos, pétalo y mariposa gigantes, caracola o marejada, todo de orden nítido y elemental. El arte brota accesoriamente, soberano: de la vida comunicada a superficies impersonales eurrítmicas, también de la sensación de su exageración, en cuanto a la figurante: y del armonioso delirio.

Que ese prodigio nazca de América nada asombra, y es griego. Clásico en cuanto del todo moderno.

De este modo, el 13 de mayo de 1893, Mallarmé celebra para los lectores del *National Observer* el espectáculo de Loïe Fuller.[1] No es el primero en hacerlo. Desde hace ya cuatro meses, lo más selecto de los estetas de París se apiña en el Folies-Bergère: un lugar que hasta entonces ellos dejaban con desdén a un público "grosero", aficionado presunto a las poses lascivas y las semidesnudeces vaporosas; un lugar donde, por eso mismo, ven la demostración ejemplar de una regeneración estética. Un oráculo respetado del momento, Paul Adam, lo afirma en *Les Entretiens politiques et littéraires*: "Es evidente que va a nacer un arte nuevo".[2] Ese arte nuevo es el de un nuevo cuerpo que, liberado de su peso de carne y reducido a un juego de líneas y tonos, da vueltas y vueltas en el espacio. Ya antes de Mallarmé, un eminente crítico de arte, Roger Marx, había saludado un espectáculo llegado de la moderna América, pero similar, no obstante, a las formas más nobles de la escultura griega.

Mallarmé, por su parte, se propone formular esa nueva estética alrededor de tres nociones: figura, sitio y ficción. La figura es el poder que aísla un sitio y lo construye como un lugar apto para soportar apariciones, sus metamorfosis y su desvanecimiento. La ficción es el despliegue regulado de esas apariciones.

1. Stéphane Mallarmé, "Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller", *National Observer*, 13 de mayo de 1893, en Œuvres complètes, vol. 2, *op. cit.*, pp. 313-314; el texto se reeditó con numerosas modificaciones en "Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet", en *Divagations*, en *ibid.*, pp. 174-176 [trad. cast.: "Otro estudio de danza. Los fondos en el ballet", en *Divagaciones*..., *op. cit.*, pp. 167-172].

2. Paul Adam, "Critique des mœurs", *Les Entretiens politiques et littéraires*, 6(34), 10 de febrero de 1893, p. 135.

Esos son los principios estéticos que Mallarmé infiere del espectáculo perfeccionado por Loïe Fuller y popularizado con el nombre de "danza serpentina". No hay que equivocarse respecto del sentido del adjetivo. La danza serpentina no es una danza de la serpiente. Los "temas giratorios" que la bailarina "ilustra" no tienen nada que ver con las ondulaciones del torso o el vientre que poco cuesta identificar con la danza "oriental". Roger Marx insistía en ello: "Basta de contorsiones, basta de contoneos, basta de movimiento circular de la pelvis; rígido se mantiene el torso".[3] Y no se trata de imitar a ningún reptil. Sin duda Loïe Fuller no desdeña el accesorio que puede constituir en su vestimenta el dibujo de una forma imitada: serpiente, mariposa o flor. Pero, nos dice Marx, "el detalle es secundario".[4] No lo es, en cambio, lo que hace la bailarina con la larga túnica que proyecta a su alrededor: con ella puede esbozar la forma de una mariposa, un lirio, un canastillo de flores, una ola levantada por la marejada o una rosa que se deshoja. Pero todos esos dibujos son ante todo puros remolinos: espirales o volutas cuyo cuerpo y guía es el cuerpo de la bailarina.

La danza serpentina ilustra en primer lugar cierta idea del cuerpo y de lo que constituye su poder estético: la línea curva. La expresión misma de "línea serpentina" tiene una larga historia. Hogarth la había consagrado en la Inglaterra del siglo XVIII. Resumía todo aquello que, de la arquitectura de los monumentos a la de los jardines, simbolizaba el nuevo gusto inglés, la nueva alianza de la naturaleza y el arte contra las perspectivas rectilíneas de los jardines monárquicos franceses. Pero la mera oposición de la suavidad de las curvas a la rigidez de los ángulos rectos no agota el sentido de la idea. Como lo mostró Burke, ese privilegio de lo serpentino significa algo más radical, el rechazo del modelo clásico de la belleza, que es el del cuerpo bien proporcionado: casa vitruviana de diseño extraído de las formas humanas, hombre ideal de Leonardo da Vinci con los miembros extendidos inscritos en la forma perfecta del círculo. Lo serpentino es la destrucción de lo orgánico como modelo natural de lo bello. Lo que se opone al orden de las proporciones geométricas es la línea en variación perpetua, aquella cuyos

3. Roger Marx, "Choréographie. Loïe Fuller", *La Revue encyclopédique*, 10 de febrero de 1893, p. 107.
4. *Ibid.*

accidentes no dejan de fundirse unos en otros. Pero es, de manera aún más radical, la inventiva de una naturaleza que se burla de la proporción. Es lo que prueban las bellezas que ella nos presenta: las rosas cuya voluminosa cabeza es desproporcionada con respecto al endeble tallo, las flores minúsculas que adornan las macizas ramas de los manzanos o las colas de pavo real más largas que el cuerpo que prolongan.[5]

En cierto sentido, la danza serpentina es la danza que traslada a formas escogidas esa belleza natural. Los cálices de flores, los vuelos de mariposas o las olas que ella evoca son su manifestación. No se trata de imitar flores, olas o insectos. La misma estética que toma por modelo la curva de la rosa o las espirales de la cola del pavo real refuta la idea de crear lo bello mediante la producción de su semejanza. "La naturaleza tiene lugar", dice Mallarmé, "nada ha de añadírsele." No hay que equivocarse en cuanto al sentido de esta fórmula: no implica una descalificación de las formas naturales. Prescribe, al contrario, extraer de ellas los elementos de una lengua de las formas para inventar un nuevo poder del artificio. El discípulo más estricto de Mallarmé, Camille Mauclair, resume así el pensamiento de Armel, el doble ficcional del poeta: "Lo que los ignorantes llamaban artificial en su arte era la penetración más aguda de las formas naturales, la intuición de las analogías entre todas las cosas de la materia y todas las cosas del espíritu. En lugar de adoptar formas de las literaturas anteriores, Armel las escogía en el infinito repertorio de la vida".[6] Loïe Fuller es el ejemplo de ese lenguaje "elemental" con los crespones de una túnica que Mallarmé, no sin motivo, decidió llamar "velo". El velo no es solo el artificio que permite imitar toda clase de formas. Es también lo que despliega el poderío de un cuerpo al ocultarlo. Es el complemento que el cuerpo se da para modificar su forma y su función. La novedad del arte de Loïe Fuller no pasa por el simple encanto de lo sinuoso. Es la invención de un cuerpo nuevo: ese cuerpo es el "punto

5. Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, París, Vrin, 1990, pp. 136-137 [trad. cast.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza, 2005].

6. Camille Mauclair, *Le Soleil des morts*, Ginebra, Slatkine, 1979, p. 80.

muerto" en el centro del remolino, que engendra formas al ponerse fuera de sí mismo. El arte conoce diversos tipos de formas corporales, las de los modelos cuya semejanza forjan los artistas o las que encarnan sobre un escenario el texto de una pieza o el argumento de un ballet. Ahora se trata de otra cosa, para la cual Mallarmé no encuentra mejor analogía que la música: el cuerpo que se vale de un instrumento material para producir un medio sensible de emoción que no se le asemeja en nada.

"Transición de sonoridades a los tejidos." La frase mallarmeana no quiere decir que el despliegue de los velos de Loïe Fuller trasponga tal o cual música. En apariencia, los comentaristas de la danza serpentina prestan muy poca atención a la música. Mencionan llegado el caso las muchachas-flores de *Parsifal* o la llama que rodea a Brunilda, pero estas referencias wagnerianas son ideas estéticas, no temas musicales. El movimiento del velo traspone no este o aquel motivo musical, sino la idea misma de música. Esta idea es la de un arte que se sirve de un instrumento material para producir un medio sensible inmaterial. Es innegable que Mallarmé apenas leyó a Schopenhauer. Pero este marca con su tónica la estética de la época, y cuando el poeta habla de las "pasiones rápidas, deleite, duelo, ira" que produce la bailarina, escuchamos la voz del filósofo al comentar la sinfonía beethoveniana, en la que habla sin palabra ni imagen "la voz de todas las pasiones, todas las emociones humanas: alegría y tristeza, afecto y odio, terror y esperanza [...], en matices infinitos pero, de alguna manera, siempre *in abstracto* y sin distinción alguna".[7] El velo es música porque es el artificio a través del cual un cuerpo se prolonga para engendrar formas en las que desaparece. Un poeta amigo de Mallarmé, Georges Rodenbach, lo resumirá más adelante así: "El cuerpo encantaba por inhallable".[8] Rodenbach opone ese cuerpo inhallable a la estatua de la bailarina desnuda, la estatua sin velo ni misterio, presentada en el Salón por Falguière. La "castidad" es una cualidad a menudo atribuida

7. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, París, Presses universitaires de France, 1966, p. 1191 [trad. cast.: *El mundo como voluntad y representación*, 2 vols., Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003].

8. Georges Rodenbach, "Danseuses", *Le Figaro*, 5 de mayo de 1896, p. 1.

a la danza de Loïe Fuller. Y es un himno a la desexualización del cuerpo que ya cantaba Paul Adam, al comentar esa danza en una sección no de arte sino de "crítica de las costumbres". Sin embargo, la pureza de las costumbres no constituye el fondo del problema. El cuerpo inhallable es el que solo existe como organizador del juego de las metamorfosis. Es el cuerpo que acciona el velo para producir esas apariciones en constante metamorfosis, "el ritmo del que todo depende pero que se oculta":[9] se oculta no como la virtud amedrentada, sino como la arquitectura disimulada del poema según Poe, o el dios invisible en su creación de Flaubert.

En eso radica la "embriaguez del arte": fórmula abstracta con la que Mallarmé, al reescribir su texto, sustituye a la ménade enfurecida aludida por Roger Marx y la simple "embriaguez femenina" mencionada en el artículo del *National Observer*.[10] La "furia" de la bailarina no señala ningún ritual dionisíaco. La embriaguez de arte consiste simplemente en que un cuerpo produce por sí mismo el espacio de su aparición. El cuerpo de la bailarina constituye a la vez la operación del poema y la superficie donde este se escribe: "página en blanco", dice Rodenbach, cuando Mallarmé insiste a la inversa en el acto de ese cuerpo que, por sus operaciones, instituye un espacio sacado de nada. También es esa la gran innovación de la bailarina del Folies-Bergère. Ella es una aparición autosuficiente, produce por sus evoluciones la escena de sus evoluciones. La "virginidad del sitio" es ante todo la abolición de todo decorado que pueda servir de fondo a ellas. El arrumbamiento del cartón piedra sobre el cual los decoradores teatrales se esmeraban en representar el decorado de la acción es, en esos tiempos, el sueño de los estetas del Théâtre d'art. También el del joven Appia, que imagina un espacio abstracto para la puesta en escena del drama musical wagneriano. La artista de *music-hall* se les ha adelantado en la realización de ese sueño. El escenario donde se produce está íntegramente tapizado de negro, y la artista penetra en él en medio de la oscuridad. "La aparición se escapa" de esa noche inicial y

9. *Ibid.*

10. "El ejercicio, como invención, sin el uso, comporta una embriaguez de arte y, simultánea, una realización industrial." S. Mallarmé, "Autre étude de danse...", *op. cit.*, p. 174.

cobra forma y vida "bajo la caricia del rayo eléctrico".[11] Su aparición desposa así la aparición misma de la luz. Y su espectáculo esboza, más aún que flores, aves o insectos, la forma general de lo que la luz deja ver. Mallarmé suele dar el nombre de "aspectos" a esas formas y relaciones de formas elementales que metaforiza de buena gana en el plegarse y desplegarse de un abanico, el vuelo de una cabellera o la espuma que orla una ola. Todos estos aspectos simbolizan para él el puro acto de aparecer y desaparecer, cuyo modelo proponen la salida y la puesta cotidianas del sol. El velo de Loïe Fuller, cuyo despliegue es prolongado por los rayos luminosos, es a la vez figura y fondo. Es la superficie de su propia aparición que niega la eterna monotonía del "espacio similar a sí mismo" y, por la "nada" de la "atmósfera" así creada, la empuja a la nada. El velo iluminado contra un fondo oscuro reúne de tal modo las tres figuras que el poeta celebra por separado: la consola cuyo oro sustituye al sol desvanecido, el búcaro cuyo impulso reemplaza a toda rosa real, el encaje levantado cuyo aleteo hace las veces de todo lecho nupcial.[12] Paul Adam expresa con más énfasis cosmogónico esta reinvención del mundo: "Ella ha puesto ante los ojos del millar de espectadores la forma original del planeta, lo que este fue en un principio, antes de arder, enfriarse, cubrirse de lluvias, de mar, de tierra, de plantas, de animales, de hombres. Hasta el más inane de los frecuentadores de la noche se siente estremecer un tanto frente a esta aparición de la génesis de los mundos".[13]

Remedar el aparecer en vez de remedar la apariencia de personajes a quienes sucede tal o cual historia o que experimentan tal o cual sentimiento es la embriaguez de arte. La embriaguez consiste en suprimir la distancia entre la voluntad y su realización, el artista y la obra, la obra y el espacio de su producción. La bailarina velada es a la vez la pluma que escribe, el chorro de agua que se

11. R. Marx, "Choréographie...", *op. cit.*, p. 107.

12. Stéphane Mallarmé, "Tout Orgueil fume-t-il du soir", "Surgi de la croupe et du bond" y "Une dentelle s'abolit", en Œuvres complètes, vol. 1, edición de B. Marchal, París, Gallimard, 1998, col. "Bibliothèque de la Pléiade", pp. 41-43 [trad. cast.: "¡De noche humea todo orgullo!", "Surgido de la grupa y el salto" y "Entre la duda del supremo...", en *Obra poética*, 2 vols., Madrid, Hiperión, 1980-1981].

13. P. Adam, "Critique des mœurs", *op. cit.*, p. 136.

eleva y cae, la estatuilla que condensa fuera de sí misma "demorados sobresaltos decorativos de cielos, mar, anocheceres, perfume y espuma",[14] y el puro espacio estelar creado por esa condensación. Esto es lo que resume la palabra "figura": la figura es dos cosas en una. Es la presencia literal, material de un cuerpo, y la operación poética de la condensación metafórica y el desplazamiento metonímico: el cuerpo fuera de sí mismo que condensa anocheceres demorados, el cuerpo en movimiento que escribe "sin aparato de escriba" el poema latente del soñador. Es esa presencia operatoria la que Mallarmé designa como el acto de la "figurante". De ordinario, el término se refiere a la auxiliar destinada a hacer "figuración". Aquí, muy por el contrario, marca la operación de una creación autónoma. Con la salvedad de que esa autonomía solo existe al suprimir la personalidad del artista. Loïe "inmóvil" en el centro de los remolinos engendrados por sus velos realiza con exactitud la idea de la danza expresada siete años antes por Mallarmé: el cuerpo de ballet que figura únicamente en torno de la estrella central "la danza ideal de las constelaciones".[15] La conjunción activa de las dos formas, literal y metafórica, de la "figura" produce entonces una nueva idea: la figura es el acto que instituye un lugar, un teatro singular de operaciones. Lo que se produce en ese teatro se llama "ficción".

También es preciso dar un nuevo sentido a esta palabra. En efecto, la ficción es tradicionalmente dos cosas. Ante todo, la imaginación privada de realidad. Y es lo que da consistencia a esa no realidad: la historia o el argumento que, desde Aristóteles, confiere una inteligibilidad propia a las invenciones de los poetas. Lo que hace el poema no es el metro sino la invención de una historia, dice la *Poética*. Tal es el precio que paga la ficción para ser otra cosa que una ilusión. Y también a ese precio una destreza de artesano o de gimnasta puede contarse como un arte. La regla codificada por la edad clásica es esta: para saber si un desempeño del cuerpo merece el nombre de arte, es preciso saber si cuenta una historia. Pero, en esta lógica, una historia no es una simple sucesión de acontecimientos; es un cuerpo articulado, dotado de un principio, un medio y

14. S. Mallarmé, "Autre étude de danse...", *op. cit.*, p. 176.

15. Stéphane Mallarmé, "Ballets", en *Divagations*, *op. cit.*, p. 170 [trad. cast.: "Ballets", en *Divagaciones...*, *op. cit.*].

un fin. En síntesis, el modelo del cuerpo orgánico definía no solo un ideal plástico, sino también el paradigma de la ficción. La era de Hogarth y Burke no afectó esa organicidad, a pesar de Sterne y la línea serpentina que sirve de símbolo a las aventuras prenatales y posnatales de Tristram Shandy. Esa línea es la de la fantasía cuyo encanto solo actúa en relación con la recta de la que se aparta. La era romántica no dejó de jugar con esa distancia, desde los relatos quebrados de Tieck o Jean-Paul hasta el Balzac de *La piel de zapa*. A juicio de Mallarmé, sin embargo, el arte de la bailarina serpentina no ilustra ya una desviación con respecto a la norma ficcional, sino una nueva idea de la ficción: esta sustituye la historia por la construcción de un juego de aspectos, de formas elementales que analogiza el juego del mundo. En los hechos, los lirios o las mariposas no tienen demasiada importancia: el lirio no representa ninguna flor; exhibe la forma elemental del cáliz, por el cual todas las cosas se ofrecen en una aparición que es también una elevación hacia la sola divinidad de la luz; y la mariposa vale por la relación de un aleteo y una irisación. La nueva ficción es ese puro despliegue de un juego de formas. Estas pueden calificarse de abstractas, porque no cuentan historia alguna. Pero si eliminan las historias, lo hacen como un servicio a una mímesis superior: reinventan por artificio las formas mismas en las cuales los acontecimientos sensibles se nos dan y se reúnen para hacer mundo. La "transición" de la música a los tejidos es la recuperación por el gesto mimético mismo del poder de abstracción, el poder de mutismo de la música. El cuerpo se abstrae de sí mismo, disimula su forma propia en el despliegue de los velos que dibujan más el vuelo que al pájaro, más el remolino que la ola, más la eclosión que la flor. Lo imitado, de cada cosa, es el acontecimiento de su aparición.

Eso es la nueva ficción: el despliegue de las apariencias como escritura de las formas. El sentido de la palabra "simbolismo" es ese. El simbolismo no es el uso de los símbolos. Es la supresión misma de la diferencia entre la expresión simbólica y la expresión directa. El símbolo clásico asociaba una representación en imágenes a una noción intelectual: el león al valor, el perro a la fidelidad, el águila a la majestad. Pero los lirios dibujados por Loïe no simbolizan la pureza, así como sus mariposas no son una figura de la levedad ni las llamas, la de la pasión. Lo que simbolizan es el poder de su despliegue y su vuelo. El poder simbolizado no es entonces diferente del poder ejercido. El movimiento mismo se presenta en todo

movimiento. El símbolo, en el origen, es la parte que, separada del todo, lo representa. Pero el movimiento de los velos no es una parte del movimiento: es su poder en acción. Esta equivalencia entre el lenguaje "elemental" de las formas y el despliegue del aparecer de las cosas es lo que Mallarmé quiere "repatriar" a la escritura del poema.

Loïe Fuller, por su cuenta, la formalizó en un escrito de un género muy distinto: la patente de invención que, para protegerse de las imitadoras, presentó el año anterior en la oficina de *copyrights* de Washington.[16] En ella describe una composición en tres cuadros y señala con precisión, entre las tinieblas iniciales y la oscuridad final, todos los movimientos de la túnica y todas las variaciones de la luz por medio de los cuales imita la apertura de la flor, los rizos de las olas o una araña en el centro de su tela.[17] El objetivo de la descripción y la solicitud no es poca cosa: se trata, en efecto, de hacer admitir que una sucesión puntual de gestos y formas puede constituir una obra atribuible a un artista propietario y protegida contra cualquier imitación fraudulenta. Es significativo que el artículo donde Roger Marx eleva el arte de Loïe Fuller al rango de gran arte esté acompañado en *La Revue encyclopédique* por un texto dedicado al examen de los títulos jurídicos de la danza serpentina a la propiedad artística. Hay que decir que la argumentación de la

16. Este documento se reproduce en su totalidad en Giovanni Lista, *Loïe Fuller: danseuse de la Belle Époque*, París, Stock, 1994, pp. 94-97, obra magistral con la cual estará hoy en deuda cualquier estudio que se emprenda del arte de Loïe Fuller.

17. Ejemplo tomado del primer cuadro: "La bailarina se sitúa en el centro del escenario, toma su falda por la parte de abajo de cada lado, la levanta y, moviendo las manos de derecha a izquierda, imita la forma de una espiral mientras se acerca bailando hacia las luces de las candilejas. Cuando llega a las candilejas, cambia de inmediato de movimiento con sus brazos y, manteniendo el mismo paso, hace un gesto circular y amplio que imparte un movimiento a la túnica misma. A continuación, con pequeños giros rápidos hacia atrás (la falda alzada de cada lado), se apresura a volver al centro y prosigue con algunas vueltas sobre sí misma. Finalmente, enrolla la túnica en sus dos brazos y, rodilla en tierra, la sostiene en alto detrás de la cabeza para crear un fondo, *ibid.*, p. 95.

bailarina no disfrutó del favor de la justicia norteamericana. En el proceso iniciado a una imitadora, el tribunal neoyorquino la desestimó en nombre de argumentos estrictamente ajustados a la lógica de las "artes poéticas" del siglo XVIII:

> Un examen de la descripción de la danza de la demandante, tal como aparece en el *copyright*, muestra que la meta buscada y alcanzada era únicamente la invención de una serie de movimientos agradables, combinada con una disposición seductora de ropajes, luces y sombras que no cuentan ninguna historia, no representan a ningún personaje y no describen ninguna emoción. Los simples movimientos mecánicos a través de los cuales se producen efectos en el escenario no están sujetos a *copyright* porque no traducen ideas cuya articulación cree una combinación dramática. No hay duda alguna de que los aquí descritos y ejecutados no comunican al espectador –y tal es su meta– otra idea que la de una mujer de grata presencia que está ilustrando la poesía del movimiento con singular donaire. Esta idea puede ser agradable, pero difícilmente pueda calificársela de dramática.[18]

El fallo lo dice todo: la frontera de lo agradable y lo bello que opone el placer de las sensaciones suscitadas a la consistencia de la idea realizada; la identificación de la idea del arte al desarrollo de una historia, la pintura de personajes y la expresión de sentimientos. Este argumentario jurídico se conforma con exactitud a un código poético, el del régimen representativo de las artes. Y a su luz podemos comprender la fórmula de Mallarmé, que hace de la bailarina "la representante [...] de la idea en las candilejas", la representante, pues, de una nueva idea de la idea. Y a su luz, también, cobra todo su sentido el "axioma" que, siete años antes, el propio Mallarmé oponía a las coreografías que cuentan la historia del hada Viviana o la fábula "Las dos palomas", como a la espera de la actuación que vendría a verificarlo:

> A saber, que la bailarina *no es una mujer que baila*, por los motivos yuxtapuestos de que *no es una mujer* sino una metáfora que resume uno de los aspectos elementales de nuestra forma: espa-

18. *Ibid.*, p. 105.

> da, copa, flor, etc., y de que *no baila*, sugiriendo por el prodigio de escorzos o impulsos, con una escritura corporal, aquello cuya expresión necesitaría párrafos de prosa tanto dialogada como descriptiva.[19]

Todo sucede como si Mallarmé respondiese por anticipado a los argumentos estéticos de la justicia norteamericana. Esta ve a una mujer de grata presencia hacer gestos graciosos y concluye que no hay con ello "composición dramática". Mallarmé objeta que no se trata de una mujer que hace gestos, sino de una figura: un cuerpo que instituye el lugar de su metaforización, de su fragmentación en un juego de formas metafóricas. En esa medida, la danza de Loïe Fuller no es solo un arte sino la ilustración de un nuevo paradigma del arte; ya no es una danza sino la interpretación de un arte inédito o, mejor, de una nueva idea del arte: una escritura de las formas que determina el espacio mismo de su manifestación. Ese es el arte que Mallarmé quiere fijar en la página escrita en lugar de la expresión de los sentimientos de los "señores y señoras". A la espera de esa repatriación a la superficie del texto, Loïe Fuller simboliza su poder en el escenario. Camille Mauclair lo resumirá algunos años más adelante al hablar del espectáculo que Fuller presenta en el teatro concebido para ella en la Exposición Universal de 1900:

> Sí, aquí se impone verdaderamente un espectáculo liberado de las formas estéticas conocidas, un espectáculo que las une y las destruye a todas y desafía cualquier calificación. No hay en él ni una pieza, ni un canto, ni una danza, sino el Arte, innominado, que da al alma, a la inteligencia y a los sentidos el goce resultante de un lugar homogéneo y completo donde la verdad y el sueño, la sombra y la luz se unen para conmover en una mezcla admirable, lógica y natural.[20]

El texto de Mauclair es más preciso de lo que su lenguaje pomposo hace suponer. El acontecimiento Loïe Fuller incumbe, de

19. S. Mallarmé, "Ballets", *op. cit.*, p. 171.

20. Camille Mauclair, "Un exemple de fusion des arts. Sadda Yacco et Loïe Fuller", en *Idées vivantes*, París, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, pp. 106-107.

hecho, al Arte como régimen general de las artes y no a la danza como arte particular. Es sabido el lugar ambiguo que la creadora de la danza de luz ocupa en las genealogías de la danza moderna. Puede decirse, por cierto, que abrió el camino a sus reformadoras. No solo brindó a Isadora Duncan la oportunidad de sus primeros éxitos. En un aspecto más profundo, marcó una ruptura al desahuciar historias y decorados, fragmentar el cuerpo danzante, redistribuir sus poderes y hacerlo engendrar formas fuera de sí mismo. En consecuencia, participa a las claras de la ruptura por la cual el nuevo arte de la danza dice adiós al arte representativo del ballet que sometía el poder de los cuerpos a la ilustración de las historias. Fuller es una pionera en la gran tentativa de la que la "danza moderna" es un fragmento autonomizado: la búsqueda de un arte del cuerpo en acción que supere la clásica división entre artes plásticas –destinadas a producir imágenes de cuerpos– y arte teatral, que pone el cuerpo al servicio de un texto a interpretar. En esta configuración se inscribirán el arte de Isadora Duncan, consagrada a reinventar la autenticidad de una danza griega imaginada a partir de figuras de vasos y estatuas antiguas, o el de Mary Wigman, que busca, entre himnos al sol y danzas de brujas o de muerte, desencadenar poderes inconscientes todavía insospechados por el cuerpo. Pero no es por mera ingratitud que Isadora Duncan negará toda deuda a su respecto. En cierto sentido, el arte de Loïe Fuller se mantiene apartado, si no opuesto a la gran exploración de las posibilidades expresivas de todas las partes del cuerpo de la que nace la "danza moderna". Aun cuando Duncan se refiera de manera prioritaria a las figuras griegas y la inspiración whitmaniana, su danza pertenece a la gran revolución del sistema de expresión llevada a cabo en Estados Unidos por los discípulos de François Delsarte, que afirman tras sus pasos el papel singular de "cada pequeño movimiento" efectuado por cada parte del cuerpo dentro de la gran tríada del alma, la mente y la vida, materializada en las relaciones de solidaridad e independencia del torso, la cabeza y los miembros.[21] En cuanto al arte de Mary Wigman, fueran cuales

21. *Chaque petit mouvement* es el título de la obra de uno de los grandes discípulos norteamericanos de Delsarte y uno de los grandes pioneros de la nueva danza en Estados Unidos, Ted Shawn: *Chaque petit mouvement: à propos de François Delsarte*, Bruselas y París,

fuesen las grandes dramaturgias y mitologías dentro de las cuales se desarrolló, se formó ante todo en Hellerau, en la escuela de la "eurritmia" con la que Émile Jaques-Dalcroze quería formar cuerpos capaces de hacer coincidir su ritmo vital propio con los ritmos inventados por los músicos. En esta doble descendencia, vinculada a la manifestación de la expresión total o el ritmo primordial, el arte moderno de la danza afirma su autonomía, sin perjuicio de instalarse en la tensión de esta, que significa a la vez la autonomización de las partes del cuerpo y de sus movimientos específicos, y la afirmación holística de una energía global de los cuerpos en movimiento, eventualmente identificable con la de la revolución soviética (Duncan) o del pueblo alemán regenerado (Wigman). Por su parte, Loïe Fuller se mantiene al margen de esa tensión: no propone ni una gramática de los movimientos del cuerpo ni la expresión de su ritmo primordial. Su velo funciona a la inversa del velo de Isadora. No revela el cuerpo, lo hace "inhallable";[22] no expresa su energía interior, hace de él un instrumento apto para dibujar en su movimiento en el espacio las formas que el pincel del pintor dejaba sobre una tela de dos dimensiones, y el cuchillo del escultor coagulaba en volúmenes inmóviles.

Pero, además, Loïe Fuller no se conforma con proponer una nueva gestualidad; se aplica a remodelar el conjunto de los elementos del espectáculo: el dispositivo de la escena, las funciones de la luz, la arquitectura misma del lugar. Lo que propone no es, por lo tanto, una forma de ese arte del movimiento como "poder independiente, creador de estados de ánimo a menudo más fuertes que la voluntad del hombre", celebrado por Laban.[23] Se trata más bien de una fórmula del Arte nuevo como tal. No por nada el espectáculo comentado por Mauclair transcurre en un teatro especialmen-

---

Complexe/Centre national de la danse, 2005. La enseñanza de Delsarte había sido sistematizada por Genevieve Stebbins en *Delsarte System of Expression*, Nueva York, E. S. Werner, 1885. Sobre el desarrollo del delsartismo en Estados Unidos, véase también Nancy Lee Chalfa Ruyter, *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1999.

22. G. Rodenbach, "Danseuses", *op. cit.*

23. R. Laban, *La Danse moderne éducative*, *op. cit.*, p. 22.

te construido para su realización, en el marco de una Exposición Universal de las Artes y la Industria; un teatro cuya arquitectura misma recuerda el vuelo de los velos de Loïe. No por nada, tampoco, el mismo vuelo se reproduce al infinito, no solo en los carteles o los dibujos de Chéret y Toulouse-Lautrec en París o de Koloman Moser en Viena, sino también en una multiplicidad de estatuillas, lámparas o cerámicas *Art nouveau*, antes de que el joven arte del cine, con Abel Gance, tome por emblema el chal de Iris. No se trata simplemente del arrebato del siglo XIX declinante por las líneas curvas y las flores, eventualmente venenosas. La "danza serpentina" no se encierra en la imaginería de la *Belle Époque*; aparece aún en 1914 en un "poema visual" futurista de Severini, en el que las curvas con las que se mezclan las palabras ya no evocan cálices de flores sino discos y hélices de máquinas. El nuevo arte simbolizado por la danza serpentina es más que un estilo decorativo temporario. O, mejor, ese estilo decorativo temporario es en sí mismo una forma particular de una idea mucho más amplia del nuevo arte.

Mauclair dice al respecto lo esencial: el arte nuevo es ante todo un arte de la indistinción de las artes; si se quiere, un arte de su fusión. Pero ese arte no es la combinación de los recursos del poema, la sinfonía, la plástica y la coreografía. Si tiene la capacidad de presentar un "lugar homogéneo y completo" es, al contrario, porque niega las presuntas especificidades de las materias y los procedimientos, y se muestra como el despliegue de poderes y formas anteriores a esas especificaciones: antes de la danza está el movimiento; antes de la pintura, el gesto y la luz; antes del poema, el trazado de signos y formas: gestos de mundo, esquemas de mundo. El arte nuevo, simbolizado por la danza de Loïe Fuller, es el que, en sus artificios, hace suyo el poder común a esos esquemas.

Tal es el sueño iniciado por el romanticismo y que los contemporáneos cultos de Mallarmé –Mockel, Wyzewa y algunos otros– intentan sistematizar siguiendo a Schelling, Coleridge o Emerson: que el arte, en vez de imitar los objetos de la naturaleza física y las pasiones de la naturaleza humana, se consagre a abrazar el poder propio de una y otra, resumido en la noción griega de *physis*; esto es, su puro poder de producir y desaparecer en su producción. En eso consiste la idealidad de la naturaleza que el arte nuevo quiere materializar en sus formas simplificadas: en el trazado gráfico de un poema, los silencios de un diálogo, la fragmentación de una

superficie, el movimiento de una estatuilla o las decoraciones florales de un mueble. La danza de Loïe exhibe su fórmula ejemplar, porque en ella la idealidad del movimiento no está impedida ni por las significaciones convencionales acarreadas por las palabras del poema ni por la materialidad resistente de la madera o el bronce. Es artificio puro, puro encuentro de la naturaleza y la técnica: una naturaleza aligerada de todo lo que esta palabra pudo implicar en materia de lastres terrenos o psicológicos; una técnica liberada de todo lo que la noción puede evocar de altos hornos y máquinas devoradoras. El punto de convergencia de ambas en esos años es el encuentro del movimiento y la luz. El arte de Loïe Fuller se establece exactamente en el punto donde el movimiento helicoidal de un cuerpo une el despliegue de formas analógicas con la irisación de las superficies que interceptan la luz eléctrica. Pero no se conforma con resumir ese matrimonio en un movimiento. Construye al mismo tiempo el espacio global de este último.

Embriaguez de arte y realización industrial: la primera no existe sin la segunda. Loïe Fuller es la artista de sí misma, la artista que hace de su cuerpo el medio de inventar formas. Pero es también, y de manera indisoluble, la inventora que, al margen de sus espectáculos, registra patentes de las invenciones que prolongan, amplifican y multiplican esa invención de formas: armazón de una túnica, iluminación del escenario por debajo o dispositivo de espejos. La embriaguez de arte es la naturaleza –el paso de la noche a las formas y el retorno de las formas a la noche– recreada por puro artificio. El instrumento de ese artificio es la luz eléctrica; más exactamente, la iluminación activa, la luz creadora de los proyectores coloreados que se opone a la iluminación tradicional, conforme con hacer ver una actuación artística que le es exterior. Mallarmé, por su parte, no parece percibir todo su alcance. Su amigo Villiers de L'Isle-Adam, sin embargo, ha hecho de Edison el inventor de una nueva forma de idealidad. Pero es otro admirador de la bailarina, Jean Lorrain, quien celebra en su arte el encuentro de lo fantástico y la electricidad:

> Ese fresco animado de Pompeya, esas actitudes de mujer flor y mujer falena ya vistas en bajorrelieves antiguos, pero resurgidas de improviso desde el fondo de los siglos por obra de una voluntad de artista, era América la que nos los enviaba; era el "Nuevo Mundo", el mundo de los teléfonos, la mecánica y el fonógrafo, el que delega-

ba en el "Viejo" esa visión quimérica de antaño y de más allá, esa luminosa y espectral flautista sacada de las cenizas del olvido por no se sabe qué Edgar Poe cruzado con Edison.[24]

Mallarmé, en cambio, no presta gran atención a la idealidad eléctrica. Para él el velo cuenta más que la luz que lo abrasa. Ocurre que el vuelo de un encaje, la "nube" de una cabellera, la "llama" de un rubí, el "fulgor" de una consola, las facetas de una araña de teatro o los oros que enmarcan un espejo son ya los artificios que sustituyen la luz del sol sepultado. La virtud de esos artificios radica en atenerse a su función analógica. Pero con la electricidad la analogía se convierte en fusión inmediata. Ahora bien, Mallarmé se resiste frente a todo lo que absorbe el poder del dos, el de la rima que los objetos fabricados ofrecen al juego de las formas naturales. Y pese a ello, es la electricidad la que se presenta como la perfecta identidad de la energía natural y el artificio. Si Villiers imaginó un Edison poeta que esculpía el modelo de la nueva belleza, Loïe Fuller fue por su parte a consultar al inventor y se esmeró en desplegar en el escenario el potencial estético del arco eléctrico. La electricidad se ofrece a realizar la nueva "embriaguez de arte", porque es tanto el poder natural del artificio como el poder artificial de la naturaleza. En el escenario, los rayos luminosos prolongan como estrella los velos desplegados, los irisan con los colores del arco iris o los abrasan, completando la desaparición del cuerpo en el torbellino de las formas. Son, en ese sentido, los accesorios de su actuación. Pero son en la misma medida el poder que hace salir las formas de la noche antes de disiparse para volver a devorarlas. La electricidad es el *analogon* técnico de la luz que manifiesta todas las cosas. Pero es también el poder que hace desaparecer todas las cosas en el puro juego inmaterial de las formas luminosas. Es la forma espiritual de la materia, o la forma material de la espiritualidad.

Esta equivalencia está en el corazón de un nuevo sueño. El arte autónomo que se sueña entonces, entre la página escrita, la partitura sinfónica, el teatro de sombras, la pantomima o la danza luminosa, pero también entre la mezcla óptica de los colores, la vibración del diapasón o el espacio tabicado del cuadro, el que pronto se

24. Jean Lorrain, "Loïe Fuller", en *Femmes de 1900*, París, Éditions de la Madeleine, 1932, pp. 60-61.

soñará entre la puesta en escena, la fotografía o el cine, no es aquel cuya doctrina fijará la posteridad: la obra resistente, bien instalada en la exhibición de su materialidad. Es algo muy distinto: el arte que niega toda especificidad de materia y se identifica con el despliegue de un acto puro, íntegramente material en cierto sentido, porque consiste en un ensamblaje de formas corporales sostenido por todo lo que la técnica puede inventar; pero también íntegramente espiritual, porque solo quiere retener de los cuerpos su poder de creación de un medio sensible y no existe sino en el instante de una manifestación condenada a su propia desaparición. Ese nuevo arte es asimismo el arte de una época en que embriaguez de arte y realización industrial pueden enlazarse, porque el arte se afirma como pura producción de acontecimientos-mundo, mientras que la novedad industrial se identifica con la inmaterialidad de la corriente eléctrica, las máquinas que radiografían los cuerpos o las que fijan las sombras, encierran la sinfonía en los surcos de la cera o inventan autómatas de sueño. El Arte nuevo es el arte que quiere anticipar una sociedad donde el espíritu se haya hecho totalmente materia, y la materia, a su vez, se haya convertido toda en espíritu. "La escena libre, al antojo de ficciones, exhalada por el juego de un velo con actitudes y gestos", ese "purísimo resultado",[25] es mucho más que un encuentro de estetas. Es la escena de un nuevo mundo donde el arte y la ciencia se reúnan, y el medio sensible de la existencia y la forma de la comunidad obedezcan a un solo, un mismo principio.

25. S. Mallarmé, "Autre étude de danse...", *op. cit.*, pp. 174-176.

7
El teatro inmóvil
París, 1894-1895

El maestro Solness es un drama casi sin acción. Me refiero a que está incluso despojado, o poco menos, de acción psicológica. Y esa es una de las razones por las cuales lo considero admirable.

Entre los dramas modernos, *Solness* es uno de los primeros que nos muestra la gravedad y el trágico secreto de la vida corriente e inmóvil. Nuestros autores trágicos, en su mayoría, no perciben sino la vida de antaño [...]. Cuando voy al teatro, me parece que durante algunas horas vuelvo a estar en medio de mis antepasados, que tenían de la vida una concepción simple, seca y brutal, de la que ya no me acuerdo y en la que no puedo ya tomar parte. Veo allí a un marido engañado que mata a su mujer, una mujer que envenena a su amante, un hijo que se venga de su padre, un padre que inmola a sus hijos, hijos que hacen morir a su padre, reyes asesinados, vírgenes violadas, burgueses encarcelados [...].

Iba con la esperanza de ver algo de la vida atada a sus fuentes y sus misterios por lazos que no tengo ni la oportunidad ni la fuerza de percibir a diario. Iba con la esperanza de entrever por un momento la belleza, la grandeza y la gravedad de mi humilde existencia cotidiana. Esperaba que me mostraran no sé qué presencia, qué poder o qué dios que vive conmigo en mi habitación. Esperaba no sé qué minutos que vi sin conocerlos en medio de mis más miserables horas; y la mayoría de las veces no descubrí más que a un hombre que me explicaba largamente por qué estaba celoso, por qué envenenaba o por qué mataba.

Admiro a Otelo, pero no me parece que viva la augusta vida cotidiana de un Hamlet que tiene tiempo de vivir porque no actúa. Otelo es admirablemente celoso. Pero ¿no es acaso un viejo error

> pensar que vivimos verdaderamente en los momentos en que nos posee una pasión semejante y otras de igual violencia? Me ha sucedido creer que un anciano sentado en su sillón, que se limita a esperar bajo la lámpara; que escucha sin saberlo todas las leyes eternas imperantes en torno de su casa; que interpreta sin comprenderlo lo que hay en el silencio de las puertas y las ventanas y en la vocecita de la luz; que sufre la presencia de su alma y su destino; que inclina un poco la cabeza, sin sospechar que todos los poderes de este mundo intervienen y velan en la habitación como criadas atentas; que ignora que el sol mismo sostiene por encima del abismo la mesita en la cual se acoda, y que no hay ni un astro del cielo ni una fuerza del alma que sean indiferentes al movimiento de un párpado que cae o un pensamiento que se eleva... me ha sucedido creer, digo, que ese anciano inmóvil vivía, en realidad, una vida profunda, más humana y general que el amante que estrangula a su querida, el capitán que obtiene una victoria o el esposo que venga su honor [...].
>
> Hilde y Solness son, me parece, los primeros héroes que se sienten vivir un instante en la atmósfera del alma, y esa vida esencial que descubren en ellos, más allá de la vida corriente, los espanta. Hilde y Solness son dos almas que han entrevisto su situación en la verdadera vida.

Estas líneas pertenecen a un artículo que *Le Figaro* del 2 de abril de 1894 publica en la sección "Premier Paris" bajo la firma de Maurice Maeterlinck.[1] Su objetivo es acompañar la primera representación de *El maestro Solness*, de Ibsen, que el Théâtre de l'Œuvre, dirigido por un joven actor llamado Aurélien Lugné-Poe, presenta la noche siguiente con decorados firmados por Édouard Vuillard, un joven pintor. Lugné-Poe, que ese mismo año presenta

1. Maurice Maeterlinck, "À propos de *Solness le constructeur*", *Le Figaro*, 2 de abril de 1894, p. 1. El artículo se incluyó en una compilación del autor, *Introduction a une psychologie des songes, 1886-1896*, Bruselas, Labor, 1985, pp. 96-102. El propio Maeterlinck lo retomó con algunas modificaciones con el título de "Le tragique quotidien" en otra compilación, *Le Trésor des humbles*, París, Mercure de France, 1896; reedición, Bruselas, Labor, 1986, pp. 101-110 [trad. cast.: "Lo trágico cotidiano", en *El tesoro de los humildes*, Valencia, Prometeo, 1966].

otras dos piezas de Ibsen, ha montado el año anterior la primera representación francesa de *Peleas y Melisanda*. Pero el artículo de Maeterlinck es mucho más que el pago de una deuda con su director. Es el manifiesto de un nuevo teatro: no una nueva escuela de literatura dramática, sino una nueva idea del teatro.

El texto resume en tres palabras esta idea: teatro sin acción. ¿Qué entender exactamente por ello? La palabra "acción" evoca ante todo la agitación del escenario: los despliegues espectaculares, la gesticulación de los actores, la expresión desmedida de los sentimientos. Evoca también la sobrecarga de las intrigas que quieren llevar a escena las violencias de la guerra o los dramas de familia, los desenfrenos pasionales o el tumulto de la vida atareada. A esto, el cronista opone el drama inmóvil: sin agitación escénica ni intriga con peripecias. El blanco de la crítica y el sentido de la reivindicación parecen en principio claros. El teatro del alma que Maeterlinck invoca y que Lugné-Poe pretende servir se inscribe en la gran reacción antinaturalista que desde hace algunos años ocupa los primeros planos de la escena literaria y artística. El Théâtre de l'Œuvre se ha creado como una respuesta al Théâtre libre de Antoine. Este último quiere dramas tomados de la sociedad contemporánea, una actuación que imite la conversación y la gestualidad de la vida corriente y una reconstrucción fiel de su decorado. Antoine fue el primero en introducir a Ibsen en la escena francesa, al presentar, por consejo de Zola, *Espectros*, un drama de la herencia que hace eco a la empresa de *Los Rougon-Macquart*, y luego *El pato salvaje*. Al poner en una sola temporada *Rosmersholm*, *Un enemigo del pueblo* y *El maestro Solness*, Lugné-Poe aspira a rescatar a Ibsen del enemigo naturalista y hacer de él el campeón del drama simbolista.

Con todo, la operación plantea un problema. ¿Cómo alistar bajo la enseña del antirrealismo al autor de dramas de familia a los cuales se incorporan oscuros asuntos locales de quiebras, especulación con bienes raíces, falsificación de escrituras públicas, contaminación de las aguas, construcción de villas o administración de hospicios? ¿Cómo hacerlo cuando, por añadidura, el escritor acompañó sus dramas con didascalias que describen minuciosamente el decorado de la acción y la vestimenta de los personajes, incluidos la decoración de las estufas, el color de las corbatas y los vasos de agua azucarada puestos sobre los veladores? ¿No se trata de un malentendido de artistas que ignoran la lengua noruega

y el contexto cultural de los dramas de Ibsen? ¿O bien una violencia deliberada contra las intenciones de un autor? En el caso de *El maestro Solness*, como en el de sus otras representaciones de Ibsen, Lugné-Poe impone un decorado de escasa profundidad que obliga a los actores a proyectarse hacia el frente del escenario; una luz tenue; gestos hieráticos, y una dicción cantarina. Los ibsenianos de París, a quienes los críticos burlones nos describen como jóvenes estetas peinados "a la Botticelli", saborean en esas piezas el clima de misterio que no les cuesta nada asociar al país de los fiordos y los *trolls*. Por su lado, los partidarios de la tradición se mofan de esos espectáculos transformados en oficios religiosos por la solemnidad de la dicción, la oscuridad del escenario y el fervor de un público convencido de antemano. No tardarán en recibir el apoyo indirecto de los ibsenianos ortodoxos, quienes afirman que en esas obras no hay ningún misterio y debe representárselas con el tono normal de la conversación, renunciando a la melopea monocorde impuesta por Lugné-Poe y a los gestos que se alzan hacia el cielo para dibujar imaginarias ojivas góticas.

Sin embargo, la postura adoptada por Lugné-Poe y la de Maeterlinck son algo más que una ingenuidad de neófitos o una abusiva anexión militante. La música del alma bajo la lámpara y la tragedia de las puertas y ventanas quizá parezcan lejanas al diálogo preciso y las didascalias minuciosas de Ibsen. Pero esa música silenciosa, el decorado mínimo y la "vocecita de la luz" definen sin duda una mutación en la economía del poema dramático y el espectáculo teatral. Y, en ese concepto, no es arbitrario entronizar a Ibsen. Este opone sus intenciones prosaicas a las interpretaciones simbolistas. Pero ¿de qué valen las declaraciones de intención de un autor cuyos personajes e intrigas han marcado justamente los límites de la vieja lógica causal que deduce los actos de las intenciones? Si puede buscarse una música desconocida en los diálogos de Ibsen y concebir el escenario como su espacio, es porque la búsqueda de una música del texto y la voluntad de darle una realidad escénica apropiada expresan una ruptura del modelo tradicional de la acción teatral, del que las piezas de aquel, por "realista" que sea su tema, son un testimonio ejemplar.

Para comprenderlo, es menester profundizar un poco más en el posible significado de la acción o de su ausencia. De ordinario se opone a la acción exterior y realista la acción interior, el análisis fino de los matices y las complicaciones de los sentimientos y sus

interacciones. En la época se impone una palabra para designar esa acción interior: "psicología". Ahora bien, no es esto lo que significa el drama "sin acción". Maeterlinck lo destaca desde el comienzo: no se trata de reducir la acción al ámbito de la introspección y el análisis meticuloso de los sentimientos. Si *Solness* es admirable, se debe a la ausencia de acción psicológica. El drama interior no es el de las conciencias atormentadas y los sentimientos inciertos expresados en diálogos pulidos. Es el de las sensaciones mudas a través de las cuales un individuo cualquiera experimenta la acción silenciosa del mundo. Por otra parte, el rechazo de la vulgaridad realista implica en general la elección de un universo de excepción, como el de las plantas raras, los perfumes refinados y la literatura latina decadente donde Huysmans hace vivir al héroe de *A contrapelo*. Maeterlinck tacha igualmente de falsa esa asimilación. El drama inmóvil es el de la vida corriente. Las voces del alma que quiere suscitar no se expresan en palabras sublimes. A quienes ven un artificio poético en las repeticiones que escanden los diálogos de sus piezas, responde que no ha hecho más que inspirarse en la manera de hablar de los campesinos flamencos. Y las voces del alma no tienen por decorado moradas de estetas. Se hacen oír en el silencio de las puertas y ventanas, y la vocecita de la luz de una habitación cualquiera. A su entender, el nuevo teatro debe forjarse a imagen de la nueva pintura, que abandonó los fastos de los cuadros de historia para representar "una casa perdida en la campiña, una puerta abierta al final de un corredor, un rostro o manos en reposo".[2]

La referencia a la pintura es aquí esencial: lo trágico inmóvil es una tragedia interiorizada, pero esa interioridad solo se muestra a través de los elementos sensibles no humanos: un sillón, una lámpara, una puerta, unas ventanas. Mucho más que un simple mobiliario, estos términos definen una relación del silencio y el ruido, el movimiento y la inmovilidad, la luz y la sombra, el interior y el exterior. Cuanto más interior es el drama, más necesidad tiene de encontrar su analogía en un tono, unas actitudes, una escansión del tiempo y una configuración del espacio que le sean propios. El poema dramático clásico se desarrollaba *en el escenario* del teatro. El nuevo drama tenderá cada vez más a confundir su realidad sensible con la realidad material de la escena, a conferir a la luz el poder

2. M. Maeterlinck, "À propos de *Solness*...", *op. cit.*

del drama que ella iluminaba, y a la disposición de las puertas y las ventanas la intensidad dramática antaño puesta en manos de los personajes que las franqueaban para traer los mensajes de afuera. Las piezas de Maeterlinck lo testimonian. El personaje protagónico de *Interior* es la ventana por la cual dos observadores miran desde afuera los gestos, bajo la lámpara, de una familia todavía ignorante de la noticia que ellos ya conocen: el suicidio de una de las hijas de la casa. El personaje principal de *La muerte de Tintagiles* es la puerta detrás de la cual está agazapada la muerte que aguarda al niño.

El nuevo teatro anula así de dos maneras opuestas la lógica antigua de la acción teatral, cuya fórmula había propuesto Aristóteles. La esencia del poema dramático, había dicho este, es la intriga, la concatenación hábil de las acciones que se determinan unas a otras, crean expectativas y producen resultados que las frustran. Es el juego de las inversiones que hacen pasar a algunos hombres, interesantes en virtud de su alta cuna, de la ignorancia al saber, de la felicidad a la desdicha o de la amistad a la enemistad. A ese sistema de las acciones, a esa máquina causal, están subordinados el dibujo de los caracteres y la expresión de sus pensamientos. Es aquel el que define la intelectualidad del poema trágico y gobierna su efecto sensible. La primacía de la acción define así a la vez el contenido de pensamiento de la tragedia y el tejido sensible en que este se manifiesta. La maquinaria causal de la intriga debe provocar el estremecimiento del espectador, dice Aristóteles. Pero esa maquinaria no es diferente de la que hace estremecer al lector. El espectáculo, el *opsis* –concluye–, es el elemento menos importante de la tragedia, el más ajeno al arte. Es cosa de utilero y no de poeta.

La *acción* rechazada por Maeterlinck es precisamente la relación entre el pensamiento y su modo de manifestación sensible. El pensamiento, para Aristóteles, se torna sensible a través de las emociones producidas por cierta concatenación de las causas. Lo hace a través de la expectativa, la sorpresa y el espanto. A esta trama causal de la acción, el teatro de la época de Luis XIV incorporó otra causalidad, la del carácter y la expresión: modelizó los conflictos de caracteres, ambiciones y sentimientos que dan su interés al desarrollo de la intriga dramática. También fijó la manera en que los signos, los tonos, los gestos y las actitudes manifiestan tal o cual carácter, pensamiento o sentimiento. El teatro de la acción es un modo determinado de manifestación del interior en el exterior, de

sujeción del espectáculo visible a una visibilidad propia del pensamiento. Una lógica de los sentimientos y las situaciones se traduce en palabras cuyo sentido es explicitado, y aumentado su efecto, por un sistema de entonaciones, fisionomías y actitudes. La época de Diderot se sublevó contra la convención clásica, pero terminó por reforzar esa lógica al imponer a todos los gestos y actitudes la necesidad de ser los signos legibles de un pensamiento o una emoción. El teatro "inmóvil" reivindicado por Maeterlinck quiere, a la inversa, paralizar ese régimen de manifestación sensible del pensamiento por medio de un sistema de correspondencias. Si recusa la mecánica de la intriga, no lo hace para valorizar la expresión de una interioridad del sentimiento, porque esta aún pertenece al mismo régimen. Las expresiones que traducían sensiblemente los movimientos del pensamiento y el matiz del sentimiento deben ser sustituidas por la relación directa entre los poderes del alma y una serie de elementos materiales: los tabiques entre los cuales se juegan las vidas individuales, la luz que las ilumina, las puertas y ventanas por las cuales una individualidad siente venir hacia ella las vibraciones del mundo. El pensamiento, entonces, ya no es la interioridad del sujeto. Es la ley del exterior que asedia esa vida menuda, golpeando a aquellas puertas y mirando por aquellas ventanas. Y la palabra que conviene a ese pensamiento es la de la sensación que registra el choque y hace vibrar el alma impersonal del mundo en una vida individual.

El maestro Solness ilustra ese nuevo elemento trágico. En la obra la intriga tiene, por cierto, todas las apariencias de un drama burgués en el que se entrelazan conflictos sentimentales y rivalidades profesionales. El constructor ya envejecido sufre a la vez el dolor de una pareja secretamente desunida por el incendio donde murieron sus dos hijos y la rivalidad de una juventud pronta a competir con él. Pero la juventud vendrá a destruirlo bajo otra forma, en la persona de una muchacha, Hilde. Esta no se contenta con trastornar el hogar conyugal; fuerza a Solness a repetir la hazaña que este había realizado frente a sus ojos de niña: lo hace subir de nuevo, pese a su vértigo, a poner la corona en la torre de su última construcción. También es indudable que Ibsen visualizó de antemano el decorado y los personajes a fin de que representaran con propiedad a un constructor de una pequeña ciudad de provincia, su familia y sus empleados. Para encontrar allí el modelo del drama sin acción, es preciso, por lo tanto, buscar en el texto lo que contradiga el aparente realismo de la intriga y de su pues-

ta en escena. Es menester además, en este camino, evitar una falsa pista, la que sigue el traductor francés de Ibsen al transformar los acontecimientos del drama en otros tantos símbolos: el viejo constructor obsesionado por el recuerdo de la vivienda que ardió con sus dos hijos adentro sería el poeta Ibsen y su trabajo de zapa de las viejas tradiciones nacionales; las iglesias que Solness construía en su juventud son los dramas filosóficos donde Ibsen anunciaba el advenimiento de un nuevo reino humano; las viviendas familiares a las que más adelante se dedicó son sus dramas humanitarios, y la joven Hilde, que lo empuja a repetir, a costa de su vida, la proeza que había maravillado a la niña, es el poder exaltante y peligroso de la imaginación.[3] Maeterlinck nos hace entender que lo importante no es eso. El simbolismo no es el uso de los símbolos. Este uso es tan viejo como la poesía. Y está enteramente englobado en el antiguo régimen de las relaciones entre lo propio y lo figurado, el sentido y su manifestación sensible. El simbolismo significa, al contrario, el trastrueque de esas relaciones. Lo que justifica la elección de *Solness* como ejemplo del nuevo drama no es la "autobiografía alegórica" del poeta al que la juventud pide cuentas de sus promesas antiguas de vida nueva. Es la ruptura del sistema causal de la concatenación de las acciones y la lógica de los caracteres propio de la tradición teatral. Allí está el corazón mismo del drama de *Solness*. En medio de las inquietudes prosaicas de un empresario provinciano, de las rivalidades que lo rodean y de la tristeza de una pareja secretamente deshecha, el encuentro de Solness y la pequeña Hilde introduce una causalidad radicalmente desviada. El hombre que explotaba con cinismo el talento de los otros se lanzará en busca de la muerte por una sola razón: la reaparición de la chiquilla exaltada en cuyos ojos, otrora, él había entrevisto en la brevedad de un instante su grandeza, y que le recuerda su promesa de darle un reino. *El maestro Solness* es un "drama sonámbulo" que pone en juego los "poderes del afuera", esos poderes a los cuales, dice el héroe, es preciso obedecer, quiérase o no.

De tal modo se deshace la relación esencial entre un sistema de causalidad y una economía de lo visible. A la lógica aristotélica de la concatenación de las acciones y el paso de la ignorancia al saber,

3. Véase Maurice Prozor, "Préface", en Henrik Ibsen, *Solness le constructeur, drame en 3 actes*, París, A. Savine, 1893.

el drama opone el puro efecto del encuentro con lo desconocido. Pero este encuentro no tiene nada que ver con una revelación metafísica; se resume en la mera relación de dos miradas. A la desvalorización aristotélica del espectáculo, así como a la sobrecarga realista de las corbatas y las jarras, se opone ese intercambio entre una mirada de niño y una mirada adulta que lleva a Solness a lo más alto de la torre, donde lo espera la caída. En eso, también el drama burgués de Ibsen vive de la "augusta vida cotidiana" propia de un Hamlet "que tiene tiempo de vivir porque no actúa": la historia del hombre llevado a la muerte por la mirada de una chica está próxima a la tragedia de aquel a quien Mallarmé llamaba algunos años antes "el adolescente desvanecido de nosotros en los comienzos de la vida".[4]

Pero el intercambio de miradas que trastorna las relaciones de la causa y el efecto, al igual que las del interior y el exterior, no existe, de hecho, más que en las palabras de Hilde. Hay que construir el espacio sensible de esa mirada que aún no ha tenido lugar sino en el texto. No se trata, desde luego, de mímica. El nuevo drama es ante todo otro uso de la palabra: esta ya no debe comentar la acción. Tampoco debe expresar las razones de unos celos o la decisión de una venganza, sino el peso de las fuerzas del afuera que llevan a los individuos a actuar al margen de toda racionalidad de los fines buscados y los medios utilizados. Hay que dar su visibilidad propia a esta nueva economía de la palabra, dar forma a la presencia sensible del pensamiento. La escena debe manifestar la visibilidad latente que está en la música de las palabras intercambiadas y no la que está en la cabeza de Ibsen cuando este imagina, a la antigua, el salón y el vestuario de sus personajes.

Lugné-Poe se afana en hacerlo con la ayuda de los pintores que, como Maurice Denis, proclaman que el cuadro es en primer lugar una armonía de zonas coloreadas sobre una superficie de dos dimensiones, o que, como Édouard Vuillard, se dedican a absorber el volumen de los personajes en el papel pintado de las paredes. Bajo las frondosidades del decorado imaginado por Vuillard, Lug-

4. S. Mallarmé, "Hamlet", en *Divagations*, *op. cit.*, p. 166 [trad. cast.: "Hamlet", en *Divagaciones...*, *op. cit.*]. Este texto de Mallarmé se publicó por primera vez en *La Revue indépendante*, 1(1), noviembre de 1886, pp. 37-43.

né-Poe aplasta en la estrechez de una plataforma en plano inclinado a los actores que observan la caída de Solness. La compresión del espacio, la recitación en forma de melopea o los gestos hieráticos aparecen a ojos de los críticos como simples artificios aptos para desvirtuar un drama realista en beneficio de la promoción del "simbolismo". Sin embargo, esa conversión de un espacio en otro no es una mera operación circunstancial. Es la característica misma de la novedad estética desde que Winckelmann reinventó la antigua Grecia y Hegel hizo ver la libertad holandesa –la libertad moderna– en los trastos de una cocina o la rusticidad de una escena de posada. La edad estética es aquella en la que la *aisthesis* pierde su simplicidad y el ruido de la palabra y el despliegue de lo visible ya no son regidos por códigos expresivos que transcriban la majestad de las condiciones, las deliberaciones del pensamiento o los matices del sentimiento en signos sensibles inequívocos. En el cuadro de género holandés hay, enseñaba Hegel, dos espacios sensibles: la representación del mobiliario o las telas que indican un tipo de vida, y los juegos de la luz que expresan la vida profunda encarnada en ese "tipo de vida". Este desdoblamiento de la superficie pictórica llega ahora a la escena teatral: está la representación del interior característico de un notable de una pequeña ciudad noruega, y está la escena de manifestación de los poderes oscuros del alma que vienen a desviar el camino que conduce a ese notable hacia la meta de su carrera. Pero ese desdoblamiento puede comprenderse de dos maneras, y estas involucran dos ideas opuestas del futuro del drama. Podemos ver en él la convocatoria a la escena teatral de un poder que la excede. Tal es la conclusión que sacará el lector más incisivo de Ibsen, Andréi Bieli. El teatro ibseniano es en verdad simbolista, dirá este, porque saca a la luz, detrás de la lógica del despliegue de las imágenes, una lógica de desarrollo de las experiencias que la excede. El movimiento que arrastra al constructor Solness a la cima de la torre, o al escultor Rubek a los glaciares y las avalanchas, anuncia el que debe hacernos salir del teatro y pasar de la creación artística a la creación del hombre por sí mismo en la vida real.[5] Pero en esa dualidad podemos ver también una discordancia que exige una

5. Andréi Bieli, "Théâtre et drame moderne", en Claudine Amiard-Chevrel, *Les Symbolistes russes et le théâtre*, Lausana, L'Âge d'homme, 1994, pp. 138-157.

nueva invención, capaz de dar a la música latente del drama la realidad sensible que le conviene. Ese será el principio mismo del arte llamado "puesta en escena": dar a la música de los poderes oscuros su escena de manifestación sensible, hacer oír en las modulaciones y suspensiones de la palabra el diálogo silencioso que habita el diálogo explícito, ofrecer a la escena del encuentro con lo Desconocido su forma visible, su espacio, su luz, sus actitudes o sus desplazamientos.

Esta necesidad de dar a la música del drama su espacio propio es lo que teoriza un folleto que aparece calladamente en París nueve meses después de la representación de *El maestro Solness*. Su autor es Adolphe Appia, y su título, *La Mise en scène du drame wagnérien*. Este breve texto es tal vez el primer manifiesto del nuevo arte llamado "puesta en escena". Conviene precisar el sentido de la novedad. No hay duda de que el trabajo escenográfico y el uso de máquinas son tan viejos como el teatro mismo. Y la propia expresión "puesta en escena" se impuso en el uso durante el siglo XIX. Pero designaba claramente un arte auxiliar. En 1885, el autor de un *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* la definía así:

> La puesta en escena es el arte de regular la acción escénica considerada en todas sus facetas y todos sus aspectos, no solo en lo tocante a los movimientos aislados o combinados de cada uno de los personajes que concurren a la ejecución de la obra representada, y no solo en lo tocante a las evoluciones de las masas: grupos, marchas, cortejos, combates, etc., sino también en lo que se refiere a la armonización de esos movimientos, esas evoluciones, con el conjunto y los detalles de la decoración, el mobiliario, el vestuario, los accesorios.[6]

Así definida, la puesta en escena es una técnica de ejecución: una extensión del arte del "utilero" relegado por Aristóteles al exterior del arte dramático propiamente dicho. En la época romántica, los partidarios de la pureza dramática se elevaban de buena gana contra esas invasiones; es lo que hacía por ejemplo Léon Halévy

6. Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, París, Librairie Firmin-Didot, 1885, p. 522.

al denunciar los suntuosos decorados realizados por Cicéri para la Comédie-Française a pedido del barón Taylor:

> De musa del decorado a Melpómene disfrazas.
> Para ti es la tragedia puesta en escena.
> [...]
> Deja de hacer un bazar del Teatro Francés,
> No una tienda sino un templo el teatro es.[7]

El hecho que caracteriza la "tienda" es la acumulación de lo superfluo. La polémica de Halévy pone de relieve una concepción que por entonces comparten los defensores y detractores de la puesta en escena: esta es una adición técnica, un suplemento de visibilidad dado por los artesanos del teatro al sistema expresivo del drama. Ahora bien, esta lógica se invierte cuando la puesta en escena se transforma en un arte: el trabajo del arte nuevo es ante todo un trabajo de sustracción. No se trata, empero, de reducir los medios técnicos de la escena a la sola expresividad del texto. La cuestión es llevar la división al seno de esa expresividad, hacer a un lado el modo de visualidad mediante el cual el propio autor ha imaginado la mimética de su drama, para encontrar en el texto el principio de otro régimen de causalidad, otra forma de eficacia de la palabra, un modo de expresión que rompa los códigos expresivos establecidos. Hay que construir, para ese régimen específico de causalidad, un tiempo y un espacio adecuados. Con ese fin, Lugné-Poe descarta las didascalias de Ibsen y otorga su equivalente escénico a la música de las fuerzas del afuera que se apoderan de Hilde y Solness. Por su parte, Appia se propone hacerlo de manera sistemática en lo que respecta al drama musical wagneriano. Quiere borrar de la escena wagneriana los decorados pintados, que supuestamente nos hacen ver la forja de Mime, la morada de Hunding, el bosque de Sigfrido o el palacio de Gunther. Quiere eliminar el lenguaje gestual expresivo destinado a hacernos sentir la exaltación de los amantes Sigmundo y Siglinda, el furor de marido engañado de Hunding o el

7. Léon Halévy, *Le Théâtre-Français, épître-satire à M. le baron Taylor*, París, Delaforest, 1828, p. 18, citado en Marie-Antoinette Allevy, *La Mise en scène en France dans la première moitié du* XIX *siècle*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1976, p. 87.

desgarramiento íntimo de Wotan al condenar a su hija Brunilda, a fin de construir el espacio y los desplazamientos escénicos que prescribe el alma del drama, a saber, la música misma.

Ese es, en efecto, el núcleo de la argumentación de Appia. Esta argumentación se apoya en la teoría wagneriana del drama, pero también en la incapacidad de Wagner para deducir sus consecuencias en cuanto a la realización escénica. El principio de la idea wagneriana del drama, desarrollada en 1851 en *Ópera y drama*, es simple: se trata de pasar del lenguaje de la imaginación al de la realidad sensible. El drama antiguo confiaba la realización de su pensamiento al poder del lenguaje corriente, el lenguaje que sirve para comunicar, describir, comparar o explicar. Traducía la intención del poeta en diálogos que comentaban acciones y significaban sentimientos. El nuevo drama, por su parte, ya no se conforma con significar una realidad y describir una acción. Él mismo es la acción que presenta directamente esa realidad a los sentidos, en el lenguaje de estos. La intención del poeta ya no debe enunciarse exclusivamente en el lenguaje de las palabras que sirven al entendimiento para distinguir sus objetos y a la voluntad para formular sus fines. Para convertirse en una realidad sensible en acto, el pensamiento del poeta y el lenguaje de las palabras deben redimirse de su condición separada, "egoísta". Y se los redime por su encuentro con el lenguaje de los sonidos que es la expresión del pensamiento inconsciente, "el órgano de expresión más primitivo del hombre interior".[8] Esto supone que el lenguaje mismo salga de la soledad donde su propio progreso amenaza encerrarlo. En la época de Haydn, Mozart y Beethoven, la música instrumental se emancipó de la función de auxiliar del lenguaje de las palabras y complemento expresivo de los sentimientos que estas describían. Exploró toda la riqueza de su propio lenguaje armónico. Pero esa autonomía solo cobra sentido si permite un nuevo encuentro entre el poder del pensamiento puesto en palabras y el poder de realización sensible que le ofrece el "océano" armónico. Para hacer de su pensamiento

8. Richard Wagner, *Opéra et drama*, en Œuvres en prose, vol. 5, traducción de J.-G. Prod'homme, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1982, p. 60 [trad. cast.: *Ópera y drama*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura/Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera, 1997].

una realidad sensible, el nuevo poema debe llevar a cabo la unión entre el lenguaje hablado de las palabras que traduce *la intención del poeta* y el lenguaje musical de los sonidos que traduce *la vida misma del poema*, su arraigo en la vida inconsciente que es la única en dar su origen y su realización a la intención consciente. La música hace sensible lo que la palabra busca en vano hacer visible: lo inexpresable de la sensación, el poderío de la vida inconsciente. Tiene, pues, la vocación de realizarse en una forma plástica y fundar una visibilidad propia. Mientras no se comunique a la vista, el drama musical seguirá siendo un arte mutilado, un arte "esclavo" que no hará sino querer.[9] La destinación del arte solo se cumple cuando el querer se convierte en poder, cuando se realiza íntegramente en una forma sensible en la que renuncia a sí mismo.

A juicio de Appia, esta visión del arte debería fundar una espacialización específica del drama musical. La vida que rige la representación está íntegra en la partitura. No por ello debe dejar de dársele su forma representativa, manifestándola espacialmente en el escenario. Y allí comienza el problema. Esa forma no puede ser un agregado exterior. Debe estar rigurosamente prescrita por el contenido del drama musical, es decir, por la unidad de la forma musical y el contenido poético. Lo característico del drama musical es determinar las acciones no en términos de imitación sino en términos de duración medida. Los modelos de duración ya no son propuestos a los intérpretes por la vida a imitar; los impone la música. Pero, desde Wagner, este artificio que se opone a la vida corriente ya no es el de las vocalizaciones y el *da capo*. Es la expresión de otra vida, una vida anterior a las convenciones de la expresión significante. La duración "arbitraria" de la música se identifica con el contenido expresivo mismo del drama. Es menester dar a la proporción musical, que se confunde con la expresividad dramática, su análogo en el recorte visible del espacio escénico. La construcción de esta proporción no compete a ninguna técnica. Deriva de la obra, y solo de ella. En consecuencia, corresponde por derecho propio al dramaturgo. Toca a este proyectar en el espacio la duración propia que constituye el corazón del drama. Por desdicha, el

9. Richard Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, Éditions d'Aujourd'hui, 1982, p. 105 [trad. cast.: *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2000].

nuevo dramaturgo, Richard Wagner, no supo determinar por sí mismo esta analogía espacial de la proporción musical. Situó la nueva expresividad del drama musical en el espacio del antiguo drama hablado. No fue más allá de los medios representativos tradicionales y esos decorados pintados cuya realidad remedada contradice la realidad del cuerpo vivo habitado por la unión de la palabra y el sonido. La razón de esa insuficiencia es, para Appia, la ingenuidad de la concepción wagneriana de la pintura. Wagner ve en la pintura paisajística moderna el punto final al que llevaba la evolución del arte pictórico. La pintura participa del movimiento que empuja a todas las artes a la reconciliación con la naturaleza viva. Ese movimiento le impone abandonar el "egoísmo" de la pintura de caballete para asumir en el arte total del drama su papel específico: hacer manifiesto en el escenario "*el segundo plano de la naturaleza* para *el hombre vivo* y ya no falsificado".[10] De ese modo se elude, según Appia, la tarea de dar su espacio propio al drama musical. Pero tal vez el fondo del problema no esté allí, sino en el hecho de que el concepto de lo sensible en Wagner devora el de lo visible y el espacio. La unión de la intelectualidad masculina de la palabra y del sentimiento femenino propio del lenguaje del sonido basta para definir la realidad sensible del drama. La construcción escénica queda por eso relegada a su función auxiliar tradicional. Y la unión misma está incluida en su totalidad en una problemática del lenguaje expresivo. Wagner hace del lenguaje de los sonidos el mediador entre el de las palabras y el de los gestos. El espacio de la escena es para él el de la pantomima que torna sensible la unión del pensamiento dicho y el pensamiento no dicho. Pero ese poder de los "gestos" del pensamiento ya está contenido en la unión del lenguaje de las palabras con el lenguaje de los sonidos. El poder expresivo de la "lengua de los gestos" es obra, ante todo, de la "ola orquestal" contra la cual se lanza la barca del verso.[11] La lengua de los sonidos propone ya la espacialidad efectiva del pensamiento poético. Y

10. *Ibid.*, p. 213. Adolphe Appia comenta la fórmula en *Musique et mise en scène*, en Œuvres complètes, vol. 2, *1895-1905*, Lausana, L'Âge d'homme, 1986, p. 118 [trad. cast.: "La música y la puesta en escena", en *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2000].

11. R. Wagner, *Opéra et drama*, *op. cit.*, p. 192.

cuando el ser "de carne y hueso" caro al primer maestro de Wagner, Feuerbach, cede su lugar a lo sin fondo de Schopenhauer, esa espacialidad del poema se torna invisible al hundirse en el foso de la orquesta de Bayreuth, y deja la escena visible a las formas tradicionales de representación del decorado y de expresión de los sentimientos. Al arreglar él mismo, en 1876, una representación de *El anillo del nibelungo*, convertida para Cosima en la biblia intocable de la puesta en escena del drama wagneriano, el maestro se somete a la vieja lógica del decorado representativo y la expresión mimética. Habrá que esperar aún al dramaturgo del futuro capaz de dar al drama su forma representativa necesaria, la forma que haga visible su necesidad orgánica en una escena que le convenga y sea, como él, "una *apertura* a lo desconocido y lo ilimitado".[12]

La misión del director teatral es entonces llenar esa laguna. Podríamos deducir de ello que la puesta en escena solo existe como arte independiente en el interregno que precede al advenimiento del nuevo dramaturgo. Pero el problema es más profundo. La incapacidad de Wagner para inventar el espacio propio de su música no es acaso un límite circunstancial. Remite a la definición misma de la nueva obra de arte. En efecto, para determinar la necesidad orgánica que por sí sola constituye el principio de la puesta en escena, es preciso poder distinguirla de la intención que está en el origen del drama. Sería necesario que el autor pudiese olvidar su idea de la obra, la idea que rigió la elección de los medios musicales, para identificar su punto de vista con el de esa obra que debe "redimir" el pecado original de todas las obras: esa *intención*, esa *voluntad* contra la cual tiene que conquistarse su poder. La puesta en escena es desde el inicio un arte paradójico. Un arte basado en la idea de la "unidad de concepción" de la obra que excluye cualquier adición exterior. Pero esa unidad de concepción, que era la norma no problemática de la obra representativa, ha devenido una noción contradictoria en la lógica estética en que la *concepción* es precisamente lo que debe desaparecer para que haya unidad. Es menester que el dramaturgo deje de "ver" su obra con los "ojos de la imaginación" que guían los gestos y los decorados de la vieja escena, para que aquella unidad se imponga; para que otro pueda dar a la obra la unidad espacial que deriva de su unidad musical.

12. A. Appia, *Musique et mise en scène*, *op. cit.*, p. 82.

Es preciso, pues, que la unidad de la obra se desdoble para cumplirse, que otro artista saque de la obra el "principio regulador que, deducido de la concepción primera, dicta perentoriamente la puesta en escena, sin pasar otra vez por la voluntad del dramaturgo".[13] El director teatral ya no es entonces el regente de un interregno. Es el segundo creador que da a la obra la plena verdad manifestada en su devenir visible. Lo hace al asegurarse el control total de los elementos de la representación. El primer elemento de esa manifestación visible es el cuerpo cantante. Este debe despojarse de la realeza ilusoria del actor que encarna roles para convertirse en un organizador del espacio representativo de la música. Ya no tiene que adaptar su mímica al carácter de su personaje, y exhibir signos que permitan al espectador imaginar su situación y sus sentimientos. Debe flexibilizar su cuerpo, hacer de él un cuerpo danzante, que no imite ninguna escena viva y, en cambio, traduzca directamente la vida incluida en la música, al vibrar al ritmo de la sinfonía orquestal. A ese cuerpo que vive una nueva vida hay que adaptar el "cuadro inanimado" en el cual se despliega. Ese cuadro se compone de tres elementos, el decorado pintado, su instalación y la luz. La escena tradicional privilegiaba el primero, porque en ella la pintura funcionaba como medio de significar un lugar, una situación, una condición. Ahora bien, ya no se trata de significar la vida, se trata de realizar su poder latente en el drama. La superficie de los signos pintados debe, por lo tanto, perder su privilegio en beneficio de los elementos que se prestan para desplegar el movimiento íntimo del drama. Esos elementos son en primer lugar los practicables que configuran la escena de acuerdo con las necesidades de las evoluciones de los cantantes. Así, la roca de las valquirias ya no será un decorado que restrinja el espacio asignado a las cantantes; será un escalonamiento de plataformas, desde la cima, cerca del cielo, donde se ubica el grupo y por donde llegará Wotan, hasta el primer plano por el cual Brunilda hará huir a Siglinda, pasando por la plataforma intermedia donde se concentrará el enfrentamiento entre Wotan y su hija. De ese modo podrán desplegarse el poder del drama y el del canto.

A continuación, la luz: no, por supuesto, la vieja iluminación de las candilejas y las diablas, que sigue sometida a los datos mimé-

13. *Ibid.*, p. 53.

ticos al permitir a los espectadores "ver bien" el decorado y la acción. Para dar su visibilidad al drama, hay que devolver a la luz su primacía sobre lo que ilumina; hay que darle un papel dramático, el de traducir directamente lo que las palabras no dicen y los sonidos retienen en su lenguaje propio: los brillos y las sombras del drama. La luz que interviene entonces es la iluminación activa, la iluminación de los proyectores móviles que esculpen el cuerpo cantante y hacen visible lo que el drama no dice pero que, no obstante, lo estructura, por ejemplo cuando, gracias a los juegos de la luz y la sombra, aíslan al dios Wotan de los humanos, cuya acción él renuncia a dirigir. Así, la escena ya no reproduce los datos miméticos de la historia. Es el espacio artificial que los proyectores y los practicables acomodan a la actuación de los cuerpos que son portadores de la música.

Sustituir un elemento sensible por otro, proyectar en el espacio la música íntima del drama en vez de poner en él la mímesis de los sentimientos y las acciones, tal es el principio del nuevo arte de la puesta en escena: el proyector y el practicable de Appia son la traducción técnica de la "vocecita de la luz" y del misterio de las puertas y ventanas que menciona Maeterlinck. Se dirá que esta traducción no va de suyo. Puesto que la "música" silenciosa de las relaciones de Hilde y Solness, o la de las relaciones entre los personajes de Maeterlinck, no es música salvo por metáfora. Solo está hecha de los silencios del texto; es, según la fórmula de Mallarmé, "lo que no se dice del discurso". A esta música silenciosa de lo no dicho le falta precisamente lo que permite, para Appia, la puesta en el espacio del drama wagneriano, es decir, la duración de rigurosa medida que restringe la expresión sonora. Se puede espacializar la disposición musical de los sonidos. Pero ¿cómo espacializar el silencio que separa las frases del diálogo ibseniano? El propio Appia lo señala: únicamente en la obra del poeta músico es la puesta en escena un medio de expresión consustancial al drama. Sin embargo, esta aparente aporía puede tener una respuesta simple: lo que expresan los silencios de Ibsen o Maeterlinck es justamente la esencia misma de la intensidad musical, o sea, el poder de la vida impersonal. El silencio del drama hablado no tiene quizá medida temporal propia. Con todo, es equivalente a la duración pautada del drama musical, porque esta última también puede definirse estrictamente como "lo que no se dice del discurso", lo que destruye la organización significante del discurso que comenta acciones e indi-

ca sentimientos. La música es ante todo la revocación de la "vida" que encerraba esa organización significante de las relaciones de causalidad y las formas de expresión. El drama hablado de Ibsen y el drama musical de Wagner efectúan de manera similar esa revocación. Solness, con su subida a lo más alto de la torre donde lo espera la caída, bajo la mirada extasiada de Hilde, propone la versión prosaica del dios Wotan que deja a otra juventud, la de Sigfrido, poner en marcha las fuerzas que llevarán al hundimiento del Valhala. Los dos realizan la esencia de la música que es la renuncia a la acción, la renuncia a la vida personal.

Eso es lo que Appia nos deja entrever cuando pasa de la teoría a su ilustración y presenta al lector los principios de la puesta en escena de *El anillo del nibelungo*. En sus cuadernos ya ha definido para cada escena los movimientos y las luces capaces de traducir las inflexiones del poema musical. Pero toda esta puesta en espacio de la música se reduce en su folleto a un solo principio, la transformación de una acción en inacción. La puesta en escena no debe su unidad a las propiedades de la composición wagneriana sino al destino del personaje que es el eje del drama, Wotan. "La esencia del drama está constituida por el hecho de que los acontecimientos provocados por el dios están en contradicción con el móvil interno de su actividad."[14] Esta "contradicción" puede recordarnos el esquema de la causalidad paradójica que conforma el núcleo de la teoría aristotélica de la tragedia. Pero la similitud es engañosa. En Aristóteles, el vuelco de los efectos contra las intenciones traducía la finitud de una criatura humana ignorante del orden divino. En la dramaturgia de *El anillo del nibelungo*, tal como la analiza Appia, se convierte en la forma de cumplimiento de la propia voluntad divina. Por eso el resultado del proceso ya no puede reducirse al castigo del imprudente. Se trata simplemente de la caída del dios en la pasividad, su transformación en mero espectador de los acontecimientos: el dios cobra conciencia de la contradicción y entonces, "impotente para detener o desviar su curso, renuncia a dirigirlos y, a disgusto, adopta el papel de espectador pasivo, a la espera del desenlace que debe

14. Adolphe Appia, *La Mise en scène du drame wagnérien*, en Œuvres complètes, vol. 1, *1880-1894*, Lausana, L'Âge d'homme, 1983, p. 272.

consumar su ruina".[15] En opinión de Appia, este proceso divide en dos *El anillo del nibelungo*: las dos primeras jornadas son las de la voluntad activa, cuyo cumplimiento culmina con Brunilda en la hoguera. Las dos últimas son las de la voluntad pasiva, es decir, del drama convertido en espectáculo. Esta cesura determina la puesta en escena.

Esta dramaturgia parece contradecir el proyecto inicial de Appia. En efecto, ella funda la puesta en escena de *El anillo* no en la estructura temporal de la música sino en la estructura ficcional del drama. Hay que puntualizar, no obstante, que ese mismo contenido ficcional no cuenta otra cosa que la ruina de la lógica narrativa tradicional. La música no interviene para ilustrar el destino de Wotan. Más bien, es la historia de este personaje la que expresa la operación propia de la música. Que el mismo pensamiento de la música convenga a los silencios de un drama hablado y al contenido de un drama musical no es cosa de metáfora aproximada. Ese desplazamiento del concepto nos recuerda que un arte siempre es más que un arte, más que la reunión de modos específicos de ordenar la palabra, los sonidos, los colores, los volúmenes o los movimientos. Es una idea de lo que el arte hace. La revolución wagneriana no funda simplemente una nueva manera de hacer música, sino una idea de la música como idea del arte nuevo. La música ya no es solo el arte de los sonidos armoniosos, es la expresión del mundo anterior a la representación.

Pero, para complicar el asunto, ese mundo anterior a la representación es dos cosas en una: es el mundo del poder instintivo; para el joven Wagner, lector de Feuerbach, de la vida colectiva del pueblo. Feuerbach pedía que los hombres volvieran a hacer suyos en la cotidianidad de la vida sensible, y ante todo en la relación del hombre y la mujer, los poderes de consagración de la vida común alienados en la abstracción del lenguaje y la idealidad del dios cristiano. Inspirado por él, Wagner había proyectado las bodas del poder masculino del poema y el poder femenino de la música. En ese marco, había concebido el retorno al poder de vida libre contenido en el lenguaje de los sonidos y en el mito colectivo. Pero cuando Schopenhauer eclipsó a Feuerbach, ese poder instintivo cambió por completo de sentido. Adoptó la figura de la voluntad, que es la

15. *Ibid.*

esencia de las cosas oculta bajo los espejismos de la representación: una voluntad que no quiere nada más que su propia negación. La música ya no tenía entonces su símbolo en Sigfrido, el héroe liberador, el representante del poder del mito y el pueblo, sino en Wotan, el dios que renuncia a su voluntad y presencia el derrumbe de su mundo.

Decir que la puesta en escena transforma el drama en espectáculo no quiere decir, por lo tanto, que ilustra la ficción. Viene, por el contrario, a concretar en un mismo espacio el encuentro de dos ideas antagónicas de la música. Por un lado, la puesta en escena realiza la esencia de la música como lenguaje de los sentidos. Es la exposición sensible de ese lenguaje portador del poder de la vida colectiva. Pero, por otro, realiza la esencia de la música como verdad sorda del sinsentido que sostiene el mundo ilusorio de las acciones apuntadas hacia una meta y de las significaciones que la comentan. Transformar el drama en espectáculo es llevar su vida íntima a una fuerza sensible que supere el poder de "los más bellos discursos brotados de boca alguna".[16] Pero es también realizar la esencia misma de la música que transforma la acción en pasividad y desposee a los personajes de su ilusión de existir por sí mismos, y a los actores de su pretensión de encarnar "roles". La esencia de la música es la ruina de la lógica de las concatenaciones causales, las psicologías de caracteres, la interpretación de roles y la expresión mimética de los sentimientos. Esa "interiorización" del drama exige una nueva forma visual. Exige el arte que extrae de la acción dramática su estructura musical, es decir, la ley de su transformación en espectáculo. En Ibsen no hay música en el sentido "propio" del término. Tampoco la hay en Maeterlinck. Y se sabe que a este la partitura de Debussy lo satisfizo a medias. Pero la transformación del drama en espectáculo está sin dudas en el corazón de la dramaturgia de ambos, e inspira su visión de la escena. Se traduce sobre todo, como en los "dramas de cámara" de Strindberg, por la importancia de esas ventanas a través de las cuales los personajes ven suceder del otro lado, a lo lejos, los acontecimientos de una tragedia íntima transformada en visión distante.

La puesta en escena nace en consecuencia como la unidad de

16. S. Mallarmé, "Solennité", en *Divagations*, *op. cit.*, p. 200 [trad. cast.: "Solemnidad", en *Divagaciones...*, *op. cit.*].

dos procesos opuestos. Por una parte, responde a un principio de sensibilización integral: el teatro ya no debe contar acciones, sino expresar directamente el poderío de la vida. Pero esta vida, precisamente, solo es tal al precio de abandonar la vieja lógica de las voluntades, los sentimientos, las acciones y los fines. La sensibilización integral que requiere no puede alcanzarse como no sea repudiando el lenguaje motivado y las formas expresivas que sirven para traducir voluntades y sentimientos. Esa vida debe manifestarse en su totalidad, pero para ello tiene que rechazar no solo el decorado representativo sino también el lenguaje expresivo tradicional y todo el sistema de las apariencias de la vida. ¿Cómo tornar sensible esta vida inaparente? El drama puede ponerla en palabras. Pero ¿qué forma sensible dar al poder de esas palabras? Una primera respuesta consiste en decir que el proyecto mismo de encargar a cuerpos vivos la representación de esa forma es contradictorio. El nuevo drama no es representable. No es que sea demasiado ideal para quedar librado a la tosquedad de la representación material. Ocurre que su textura sensible no es compatible con la presencia en escena de cuerpos encargados de encarnarla. Está el poder de palabra y de silencio encadenado en las palabras del poema que nos dicen el encuentro de una vida cualquiera con las fuentes de la vida. Y está el poema que realiza la presencia ante nosotros de un cuerpo humano enfrentado a los mismos poderes. Esos dos poemas no son compatibles. El segundo siempre tendrá demasiada presencia. La tentación es entonces preservar al poema de ese exceso, dejando al lector construir el teatro mental de su presencia. Mallarmé lo teorizó antes que Maeterlinck. Pero uno y otro saben que esta manera de proteger la pureza del nuevo poema equivale a confiarlo una vez más al viejo poder de la imaginación. El drama "sin acción", el drama inmóvil, debe tener sus propias formas sensibles. Pero esas formas sensibles deben construirse como la resultante de dos fuerzas contrarias: la que empuja a los poderes impersonales de la vida a encarnarse en la dinámica de los cuerpos en acto, y la que deshumaniza esta dinámica al devolverla, por un lado, a la inhumanidad de la materia inorgánica de donde ha salido, y empujarla, por otro, hacia las invenciones técnicas en las que ella afirma su poder más allá de sí misma.

La destrucción del viejo sistema expresivo se lleva a cabo conforme esas dos líneas: un teatro donde la vida, liberada de la obligación mimética, afirma directamente su poderío en la energía de

los cuerpos; un teatro cuyo poder de arte se manifiesta, al contrario, al alejar el cuerpo y sus muecas, en beneficio de los poderes sin vida de la arquitectura y la estatua, la línea y el color, la luz y el movimiento. Para afirmar la autonomía del teatro, Edward Gordon Craig y Adolphe Appia se verán en la necesidad de abolirla, uno, en el puro movimiento del tablado escénico, y el otro, en la gimnasia colectiva de los cuerpos. Otros explorarán en cambio las tensiones, superposiciones y torsiones a las que se presta esta divergencia. Meyerhold ilustrará más que nadie las experimentaciones de un arte teatral en viaje continuo entre el intento de inmovilizar el drama en un cuadro y el esfuerzo por incrementar su energía sensible. Tras sus pasos, el arte de la puesta en escena acuñará la exploración de los contrarios en fórmulas de conciliación o ruptura siempre renovadas, sin disipar jamás la sospecha de que esos éxitos sean el sustituto o el duelo de una reforma más radical, la que debía incumbir "al arte aún más difícil de la vida".[17]

17. Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, traducción de R. Leroux, París, Aubier, 1943, p. 205 [trad. cast.: *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Aguilar, 1969].

8
El arte decorativo como arte social: el templo, la casa, la fábrica
París-Londres-Berlín

> Su obra es un vasto templo de profundos arcanos que nadie explorará jamás sin respeto ni turbación. La gracia y la belleza no son más que sus ornatos exteriores; la llama del espíritu resplandece en el fondo del santuario. Examinad el monumento en su conjunto con la voluntad de descifrar su sentido; se nos presenta como un homenaje a la creación y la verdad; lo ha inspirado la alegría de vivir y amar. Es la manifestación expresiva de una sensibilidad y una inteligencia ante el espectáculo de la naturaleza y el transcurso de los días. Si en él se expansiona tiernamente la ingenuidad del artista y el soñador, cualquiera puede descubrir allí los elementos de una estética regenerada y el sistema de una doctrina filosófica. La concepción lleva la fecha de una época y la marca de un país; participa de la inquietud y la curiosidad modernas.

Así habla en 1910 un conferencista parisino al comentar la obra de un artista.[1] Esta celebración de la obra como un templo corresponde sin duda al estilo de la época. En la década de 1890, Mallarmé explicaba la "crisis de verso" por "el desgarramiento del velo en el templo" y soñaba con "oficios" que celebraran el nuevo esplendor, la magnificencia mediocre del artificio humano, destinada a suceder la "sombra de antaño" de la religión católica. Diez años después, Isadora Duncan y su familia intentan en vano construir un templo antiguo en la colina de Kopanos, frente a Atenas. En la

1. Roger Marx, *L'Art social*, París, E. Fasquelle, 1913, pp. 112-113.

década de 1910, hombres de teatro como Adolphe Appia quieren transformar la sala teatral en catedral del futuro; más adelante, otros artistas se unirán a Rudolf Laban para fundar en Monte Verità un nuevo tipo de comunidad monástica, consagrada en exclusividad a las nupcias de la naturaleza y el arte, y otros, por fin, se asociarán a la construcción de templos de material dedicados a las nuevas religiones de la humanidad, como el *Goetheanum* de Rudolf Steiner. No es ninguna sorpresa, entonces, ver reaparecer la metáfora del templo en la prosa ornamentada de este conferencista que, en lo esencial, repite una charla dada veinte años antes en el marco de la Exposición Universal de 1889.

Sin embargo, tres elementos dan un carácter más singular a esta banalidad. En primer lugar, el "monumento" mencionado en el texto no es la obra de un arquitecto o un escultor, y tampoco la de un poeta o un novelista. El constructor del templo así saludado es un "artesano de la tierra, el vidrio y la madera",[2] un maestro de las llamadas artes "decorativas", Émille Galé, cuyas obras son en lo fundamental muebles y jarrones. En segundo lugar, el conferencista pronuncia delante de "camaradas" este elogio de un artista cuyas producciones asociamos más naturalmente a la decoración privilegiada de los aficionados ricos. Este conferencista, Roger Marx, es un crítico de arte más familiarizado con el "grupo" de Edmónd de Goncourt que con los círculos obreros. Pero en este caso se dirige a un público de trabajadores reunidos el domingo por la sociedad Art et science para completar su educación. Y su conferencia a la gloria del industrial lorenés viene después de dos charlas dedicadas a los apóstoles del movimiento Arts and Crafts y del futuro socialista, William Morris y Walter Crane. Para terminar, el texto aparece en 1913 en una antología titulada *L'Art social*. Ahora bien, los otros modelos de arte social que lo acompañan son: las joyas de Lalique; el arte de una bailarina, Loïe Fuller, y de un cartelista, Jules Chéret, asociados a los fastos y las frivolidades del *music-hall*, y por último, un "ejemplo de mecenazgo", representado por la suntuosa decoración de una villa a orillas del lago Lemán, obra de Auguste Bracquemond y Alexandre Charpentier. Nada de todo esto parece responder a la idea del templo ni a la afirmación de una "estética regenerada", y tampoco a la de un "arte social".

2. *Ibid.*, p. 112.

Y sin embargo, ninguna de estas fórmulas está puesta al azar. Ninguna puede atribuirse a la retórica abusiva de un docto nutrido por las ensoñaciones mallarmeanas y el lenguaje de artista de los Goncourt. Roger Marx es sin duda el militante de una regeneración estética, e ilustra una idea del arte social a través de los paisajes ideales que decoran las preciosas cristalerías y cerámicas de Gallé, enriquecen los ornamentos de Lalique o rodean el espejo de la sala de billar de la Sapinière. La regeneración estética consiste en la restauración de la unidad del arte, una unidad perdida desde la separación entre las "bellas artes", destinadas a la mera contemplación de los visitantes de los museos, y las artes que se califica de decorativas, porque están puestas al servicio de un fin práctico e integradas a la decoración de un edificio. Roger Marx es el militante infatigable de una idea: el arte desvalorizado por ser decorativo indica de hecho la verdadera finalidad del arte, aquella de la que este debe extraer su principio y sus criterios de apreciación. El destino del arte es construir y acondicionar espacios habitables, ya se trate de alojar a la divinidad o a simples mortales. William Morris resumió con exactitud el asunto: la unidad propia del arte es "la vivienda de un grupo de personas, bien construida, bella, adaptada a su fin, decorada y amueblada de una manera que exprese el tipo de vida que llevan sus residentes".[3] No hay motivo, por ende, para ironizar sobre el hecho de que el arte "social" sea el de los artesanos de lujo que trabajan para ricos aficionados. El arte social no es el arte para el pueblo, es el arte al servicio de fines determinados por la sociedad. Pero esta definición se deja leer al revés. El arte social no es el arte de cualquier sociedad: es el arte de una sociedad donde "los hombres viven como hombres",[4] donde se construye para dar abrigo a la vida y expresarla, y no para instaurar una relación en espejo entre la distinción de una clase y la del arte. La "política" del arte social se sitúa allí: en el rechazo de una distinción propia del arte y, por lo tanto, también de las distinciones entre las artes

3. William Morris, "The arts and crafts of to-day", en *The Collected Works of William Morris*, vol. 22, Nueva York, Russell & Russell, 1966, p. 360.

4. John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Nueva York, The Noonday Press, 1974, p. 170 [trad. cast.: *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Alta Fulla, 2000].

nobles o no nobles. Las joyas de Lalique tal vez solo sean llevadas por mujeres de la buena sociedad. Pero ponen en el adorno de estas el signo de la igualdad. Un artesano las ha hecho como composiciones pictóricas, ignorando la jerarquía entre bellas artes y artes aplicadas. Esas composiciones pictóricas no están destinadas, como los cuadros de caballete, a decorar los salones de aquellas elegantes; su finalidad es incorporarse a la vida de estas, para acompañar sus manifestaciones. Y si son valiosas es por la parte de su propia vida, de su propio pensamiento que el artesano ha incorporado a ellas. Ahora bien, esa vida misma está hecha de la emoción que él ha sentido frente a la vida impersonal de las flores, insectos o paisajes cuyas formas estilizan sus piedras. Lo que brilla sobre el pecho de la mujer de mundo es, por lo tanto, esa vida impersonal, igualitaria, y no la marca de su clase. El valor de su alhaja no lo dan ya el tamaño o los quilates del diamante, sino la manifestación singular de la gran vida anónima que han compuesto el pensamiento y las manos del artesano. Por eso este puede combinar con sus joyas "pobres guijarros recogidos durante su paseo y mezclados con la grava de su jardín".[5] La elegante lleva en su adorno la igualdad de las artes y la de sus materiales. La única distinción de ese adorno es la del genio artístico que lo ha compuesto. Pero el genio de Lalique o de Gallé no es de por sí más que la manifestación de una extrema sensibilidad al espectáculo de la naturaleza, a las inflorescencias de las plantas, a las formas de los insectos o a las armonías del paisaje según las estaciones y las horas. No es sino una expresión singular de la vida impersonal. Es esa vida del todo, esa vida de todos, lo que el artista hace resplandecer en las pedrerías de la elegante y lo que el conferencista quiere hacer sentir a los trabajadores que lo escuchan, a fin de despertar en ellos el deseo de ser hombres "para quienes el mundo visible existe".[6]

La vida: tal es, en efecto, el dios que vuelve a habitar el templo abandonado y gobernar la regeneración del arte. Esta regeneración "estética" parece tomar a contrapelo el pensamiento del arte nacido de la contemplación del Hércules mutilado del Belvedere o la Juno de la Villa Ludovisi. En las ondulaciones del cuerpo sin cabeza ni miembros o en la mirada sin voluntad de la diosa, Winckelmann y

5. R. Marx, *L'Art social*, *op. cit.*, p. 181.
6. *Ibid.*, p. 150.

Schiller admiraban la expresión de un pueblo libre. Pero esa expresión había pasado por completo a la piedra; esa plenitud de vida se manifestaba a través de la suspensión de la vida, el movimiento indiferente de las olas, la atracción y la retirada en perpetuo balance del libre juego estético frente a la libre apariencia. Una posteridad apresurada acusó a estos adoradores de las libres apariencias de haber inventado el culto fatal de la nueva Grecia, la pasión totalitaria por un arte convertido en forma de la vida colectiva. Pero la estatua sin miembros era también la estatua sin templo, trasladada a museos que, de los templos, no tenían más que las columnas acanaladas de sus pórticos. El dato de la pasión romántica por la piedra era la deserción de esa piedra: templo abandonado a la vegetación y los saqueadores, estatuas convertidas en piezas de museo. Y sobre esa deserción se alzaban las figuras de una nueva estética de la indiferencia: la que expresaba la admiración del filósofo, Hegel, por los pequeños dioses de la calle, testimonio de una excelencia de la pintura indiferente tanto al tema del cuadro como a su lugar de exposición; pero también el proyecto del novelista Flaubert en la época de elaboración de *Madame Bovary*: escribir el libro sin tema, el "libro sobre nada", equivalente invertido de ese arte griego ahora imposible, que era la expresión de un pueblo y una tierra. Los "pobres guijarros" que Lalique pone en el pecho de la elegante y Roger Marx en su idea del "arte social" cobran sentido en relación con los harapos y las uvas de los despreocupados pequeños mendigos, así como con las briznas de hierba y los remolinos de polvo que constituyen un acontecimiento en la vida gris de Emma Bovary y la frase indiferente de Flaubert. Pero para comprender esa relación hay que recordar la revolución, hoy un poco olvidada, que aportó un libro aparecido entre la publicación de las *Lecciones de estética*, en la década de 1830, y la de *Madame Bovary*, en 1856. Esa revolución data de 1851, año en que apareció la primera edición de *The Stones of Venice* de Ruskin. El segundo volumen resume el pensamiento del libro en un capítulo, "La naturaleza del gótico", destinado a convertirse no solo en un texto de referencia para la concepción de las artes decorativas, sino en la biblia de un nuevo pensamiento del arte.

Conviene repensar los retos de la noción de lo gótico forjada por Ruskin. Se la ha simplificado en exceso para hacer de ella una nostalgia ingenua por el trabajo de los artesanos de antaño, dueños de su oficio, inspirados por la fe y protegidos por sus gremios.

Se la ha reducido a una voluntad desesperada de rechazar el mundo de las máquinas y restaurar una Edad Media de ensueño. Y al mismo tiempo el aporte del movimiento Arts and Crafts, inspirado en ella, se ha resumido en imitaciones de mobiliario *haute époque*, una imaginería de caballeros y nobles damas de tez diáfana, papeles pintados con follajes estilizados que tienen su fuente de inspiración en las tapicerías de las mil flores y una caligrafía que remeda los manuscritos medievales. De ese modo se tornó incomprensible la influencia que ese movimiento ejerció, en el siglo XIX, sobre militantes socialistas, y en el siglo XX, sobre arquitectos, decoradores y diseñadores prendados de la modernidad funcional. Se ha desconocido su efecto sobre el pensamiento del arte y la relación entre arte y sociedad, bastante más allá del medio de las artes decorativas. El concepto de lo gótico, tal como Ruskin lo formula, es mucho más que la expresión de una nostalgia por los paraísos perdidos de la fe y el artesanado populares. Marca a la vez la realización y la inversión del sueño del arte del pueblo que se había alimentado de la contemplación de las estatuas griegas. Para comprenderlo hay que recordar la demostración de Hegel. El templo y la estatua, mostraba este, son arte para nosotros porque fueron, para quienes los hacían, algo distinto del arte, la expresión de la vida de su pueblo: una vida idealizada en la proporción geométrica de las columnatas del templo y en la perfección de la vida ociosa, el semblante indiferente y la mirada vacía de sus dioses. Hegel oponía ese lazo entre la libertad de un pueblo, la perfección geométrica de los volúmenes y la majestad indiferente de las formas a la desmesura de los volúmenes y la ilegibilidad de las formas del arte simbólico, el de las pirámides y los jeroglíficos. Lo oponía también a la tensión de los edificios hacia el cielo y la multiplicidad de las figuras características del arte "romántico", es decir, medieval y cristiano, en el que la interioridad religiosa experimentaba la imposibilidad de encontrar su plena expresión en la materialidad de la piedra. La época de Schiller y Hegel asimiló la perfección griega a la libertad de un pueblo que no conocía las separaciones y la esclavitud de la división del trabajo. El arte simbólico que lo había precedido era el arte de un pueblo esclavo. El arte romántico que lo sucedió, la era de una libertad retirada en el interior de las almas, dentro de un mundo de servidumbre y divisiones corporativas.

Ruskin vino a trastornar brutalmente ese esquema. Para él, la perfección formal de las líneas rectas, los volúmenes calculados con

exactitud y las proporciones simétricas del templo griego no es en absoluto la expresión de la libertad de un pueblo. Esa perfección de ejecución señala, a la inversa, un sometimiento de la mano de los constructores al pensamiento de un arquitecto cuyo plano es en sí mismo lo bastante exacto, lo bastante consumado para que pueda confiarse su realización a un trabajo servil que no agrega ni quita nada al diseño del maestro. La perfección geométrica expresa el rigor de la división del trabajo; indica que la obra ha salido del pensamiento de un hombre que no tiene nada más que expresar por la actividad de sus manos, y que es ejecutada por hombres no autorizados a poner en su trabajo nada de su pensamiento y su vida: solo sus manos hábiles para cumplir con la consigna. La distinción entre las bellas artes y las artes aplicadas institucionalizó en las costumbres y las mentes esa separación entre el trabajo del artista y el del artesano. Esta tiene su expresión en el culto del arte puro cuyo ídolo es la obra de arte "portátil", la pintura de caballete hecha para el goce de los salones y los museos. A la inversa, el único verdadero arte es el presuntamente aplicado, el que se aplica a la construcción y la decoración de los edificios, el arte que sirve a la vida, que sirve para darle abrigo y expresarla.

Abrigar y expresar: la conjunción de estas dos funciones es esencial porque permite recusar la oposición demasiado simple entre el objeto de utilidad y el objeto de contemplación desinteresada. La oposición convencional de lo útil y lo bello deshace la unidad del arte y consagra la división del trabajo y la jerarquía de las vidas. En lo fundamental, dice Ruskin, no hay más que un arte, la arquitectura que construye moradas para los hombres, los pueblos y los dioses. Pero la arquitectura no es el arte meramente "funcional", el arte de la belleza "adherente" a la que Kant oponía la belleza "libre". O, para decirlo con otras palabras, la belleza libre no es la de la obra separada, designada como tal y definida por la sola perfección de su forma. Por lo demás, el propio Kant no daba como ejemplos de "belleza libre" las telas colgadas de las paredes o las estatuas de los jardines, sino los follajes decorativos que trasladan a los muros de las casas el libre garbo de los pájaros o la fronda. Ruskin no se demora en comentar a Kant, pero se da maña para desplazar la relación entre las diferentes finalidades que está en el centro de la definición del arte. A la "perfección" formal del arte que significa su servidumbre en nombre de una presunta autonomía, opone su sumisión a una doble ley: la adaptación a un fin fun-

cional y la libre expresión de la imaginación. Estas dos leyes solo se oponen en apariencia. En efecto, la vida está sometida a la vez a la ley de la necesidad y a la de la libre expresión, la autoexpansión que la lleva más allá de la satisfacción inmediata. El hombre necesita que la vivienda que habita luego del tiempo consagrado al trabajo le brinde no solo un abrigo sino el sentimiento de la vida en acción, gozosa de sí misma. Por eso necesita que las habitaciones dedicadas a la vida en común estén amenizadas con adornos. No le hace falta, en cambio, que el escaparate de la tienda donde hace sus compras se dé aires de templo griego o se orne con caligrafías medievales. No le hace falta que el taller donde se gana la vida esté aderezado por un decorador. Pero sí necesita que el trabajo que realiza en él le permita expresar su propia vida. Hay una verdadera vida que, dentro de las limitaciones mismas de lo útil, camina para acrecentarse con ello y sumarle el fruto de ese crecimiento. Hay una falsa vida que utiliza las apariencias del arte para ocultar su sumisión a la necesidad: columnas corintias que sirven de cebo para los embustes del comercio, falsos mármoles pegados para esconder el trabajo hecho a máquina, falsos arbotantes que no sostienen nada e impiden percibir el equilibrio mismo de los pesos y los volúmenes, etc. El falso arte es el que oculta la realidad del trabajo. Y está obligado a ocultarla porque ese trabajo no es la manifestación de la vida sino la obra servil de la máquina o de manos humanas sojuzgadas al pensamiento de un cerebro ajeno.

Es pues la misma confusión de la verdadera y la falsa vida la que produce el arte "puro" que se admira en los museos y el arte "aplicado" que decora las tiendas. Es ella la que encuentra su pundonor en la admiración de las formas regulares del templo griego y el gusto de los profesores de estética por las escenas de género, como esos ruines pequeños mendigos que Murillo recogió en la calle y de quienes nos muestra no solo los harapos sino también la mueca poco agraciada del que come un melón y, deliberadamente vuelta hacia nosotros en primer plano, la planta de los pies sucia del que come uvas.[7] Al cargar contra los pequeños mendigos de Murillo, Ruskin no tenía tal vez la inquietud de polemizar con Hegel. Pero su ata-

7. John Ruskin, *The Stones of Venice*, vol. 2, Londres, George Routledge and Sons, 1907, p. 212 [trad. cast.: *Las piedras de Venecia*, Madrid, Consejo General de Arquitectura Técnica de España, 2000].

que marca con claridad la distancia que lo separa de este último y su manera de transferir al cuadro de género las virtudes del mármol antiguo y la libertad griega. Y si ese pasaje de bravura sobre la "ruindad" de los malos pequeños andrajosos está incluido en un capítulo dedicado a la naturaleza del gótico, no es por una afición a las digresiones. Tampoco es una digresión la larga clasificación de los géneros pictóricos en la que se inserta. Ruskin distingue en ella tres clases de artistas: los adalides formalistas del dibujo, los enamorados "sensualistas" de los hechos y los "naturalistas" que concilian ambas cosas. Por un lado, entonces, los enamorados de una perfección sin vida, inspirada por la regularidad servil del templo griego; por otro, los adoradores de una vida sin armonía, la de la vivienda burguesa y la calle pobre, el mundo de las tiendas y las fábricas. La serenidad "olímpica" de los pequeños mendigos es del mismo orden que el ordenamiento neogriego de los escaparates de tiendas. A la perfección griega como a la basura del mundo burgués, al trabajo del esclavo obediente al arquitecto como a la mirada del artista posada en el pintoresquismo de la chusma de las calles, Ruskin opone ese "naturalismo", esa asimilación del arte a la expresión de una vida magnificada cuyo modelo proporciona el arte gótico.

El "naturalismo", es decir, la traducción de las emociones sentidas ante las formas de la naturaleza –formas acerca de las cuales todo súbdito británico sabe, desde Burke, que nunca son rectas–, viene en tercera posición, tras el amor por el cambio, en el enunciado de los caracteres del arte gótico según Ruskin. El primero, y el más importante, es su "salvajismo" o su "tosquedad". El término se retoma irónicamente del juicio clásico que condena el arte bárbaro de los tiempos oscurantistas. Pero se lo retoma para invertir la concepción del arte y la oposición misma de lo civilizado y lo salvaje. El arte gótico es, a no dudar, un arte esencialmente imperfecto: hecho de partes pocas veces simétricas, a menudo agregadas en el transcurso de la construcción sin tener en cuenta el plan inicial, ornado de una multitud de pequeñas figuras ingenuas o grotescas, ejecutadas por artesanos de talento dispar, pero todos igualmente deseosos de imprimir su marca, como el escultor del minúsculo trasgo perdido en un intersticio encima del pórtico de los Libreros en la catedral de Ruán.[8] Esta imperfección puede describirse en los términos clásicos

8. Sobre este pequeño trasgo, véase el comentario incluido en el

de una discrepancia entre las facultades: la mano fracasa en realizar adecuadamente el pensamiento, y el pensamiento, impaciente por cumplirse, desbarata el trabajo de la mano. Esta inadecuación caracterizaba para Hegel el arte simbólico, incapaz de imponer a la materia las formas de la idea por ser incapaz de esclarecer esta misma idea. Pero Ruskin invierte el argumento: el arte simbólico es el arte humano por excelencia, el arte de una criatura inquieta, impaciente por realizar su pensamiento a riesgo de anticiparse a sus capacidades de ejecución; el arte de un ser imperfecto, por lo tanto constantemente en progreso, siempre capaz de renunciar a los planes iniciales para mejor responder a las dificultades de la empresa y adaptarse a la función del edificio. Se trata sobre todo del arte de hombres que ejecutan con sus manos el trabajo de su pensamiento, hombres libres, capaces de sentir alegría al realizar, conforme a su idea, esos adornos destinados a perderse en la profusión de las figuras.

El elogio de la pequeña figura maliciosa del pórtico de Ruán se inscribe en una tradición de pensamiento ya centenaria: la que asimila el poderío del arte a la expresión anónima de la vida colectiva. En nombre de esta idea, el siglo XVIII había destituido a Homero de su posición regia al transformar la *Ilíada* y la *Odisea* en fragmentos de un vasto y anónimo poema del pueblo. Hegel había objetado a esa destitución que la dignidad misma del poema del pueblo exigía que tuviera su voz propia, la voz de un sujeto singular. Y por eso había devuelto los poemas a Homero. En cuanto a Ruskin, impugna el dilema. No es un artista el que resume el poema del pueblo. Este es la obra de una multiplicidad de artistas, todos singulares. No importa que sepamos el nombre de todos los que esculpieron las innumerables figuras sagradas o profanas que ornamentan el gran poema de piedra de las catedrales góticas. Pero sí es importante que percibamos esas figuras como la obra de artesanos artistas, que participan individualmente en la obra común e inscriben su marca

---

capítulo "The lamp of life" de J. Ruskin, *The Seven Lamps...*, *op. cit.*, p. 165, y el de Marcel Proust, "En mémoire des églises assassinées", en *Contre Sainte-Beuve; précedé de: Pastiches et mélanges; et suivi de: Essais et articles*, París, Gallimard, 1971, col. "Bibliothèque de la Pléiade", pp. 124-128 [trad. cast.: "En memoria de las iglesias asesinadas", en *Los placeres y los días. Parodias y misceláneas*, Madrid, Alianza, 1975].

personal en ese poema múltiple. El escultor de las pequeñas figuras góticas aporta una nueva solución al problema planteado por el estatus del arte luego de que la era de las revoluciones, el museo y la estética asimilara la grandeza del arte antiguo a su carácter de expresión de un pueblo, a la vez que liberaba a las obras de su sometimiento a la expresión de los poderes sociales: ¿cómo puede un arte libre de hacer lo que quiera recuperar el poder de encarnación de un arte que expresa la vida de una comunidad? ¿Cómo hacer intencionalmente el equivalente de la obra no intencional del pasado? Al problema de Hegel o de Flaubert responde el modelo del artista "gótico": sin dejar de subordinarse a la obra colectiva, a la función del edificio y a las restricciones del material, este artista expresa en ese marco su voluntad propia, su manera singular. El trabajo del ornamento es la respuesta ejemplar a esa doble exigencia. Y el "naturalismo" del ornamento es su ilustración: el hombre que "gobierna" (*man as governing*), el hombre que crea libremente formas, se muestra en él igual al hombre que recoge (*man as gathering*), el hombre que crea esas formas a partir de la emoción que le han suscitado las apariencias de la naturaleza.

El concepto ruskiniano de lo gótico es, entonces, bastante más que una piedra aportada a la nostalgia romántica por la fe de los artesanos medievales. No se limita a ser el concepto de una forma artística históricamente situada. Propone una idea del arte apta para inspirar también a los trabajadores artesanos de una república laica o a los ingenieros racionales de la vida moderna. El arte decorativo no es un arte utilitario cuya finalidad exterior se oponga a la obra autónoma del arte. Tampoco es el arte sometido al consumo de las clases ociosas. Es el arte que obedece a su concepto, en respuesta a una doble función vital: la habitación y la expresión. Se puede entonces establecer una estricta equivalencia entre dos proposiciones: todo verdadero arte es decorativo porque está destinado a integrarse a un edificio. Pero también, todo verdadero arte es simbólico porque los edificios en los cuales colabora no solo están destinados a actuar de refugios individuales o a ser la sede de las funciones colectivas. Están destinados a ser *habitados* por individuos, por comunidades y por sus divinidades, viejas o nuevas. Con ese fin, es preciso que en ellos se exprese el modo de existencia social, la salud de los individuos y las comunidades. Ahora bien, esta expresión se da siempre por añadidura a la función. Carece de forma propia, de perfección propia.

El destino moderno de las artes decorativas se juega en la cuestión de ese complemento expresivo. El movimiento que va de las Arts and Crafts y el *Art déco* a la Bauhaus o el Espíritu Nuevo se describe de buen grado como el abandono de las sinuosidades ornamentales en beneficio de la línea pura que responde a la función de los objetos y la racionalidad del hábitat. Pero el facilismo de la oposición es excesivo. Detrás del combate del futuro y el pasado, de la máquina industrial y la herramienta artesanal, de la recta racional y la curva ornamental, hay un juego mucho más complejo entre función y expresión. El gótico ruskiniano es un paradigma social del arte, no la nostalgia por un estilo histórico. Los admiradores de la máquina comparten con los defensores del artesanado la idea de que el verdadero arte es el que se califica de "aplicado" o "decorativo", el arte que se adapta a la vida y la expresa. Toda la cuestión radica en saber a qué vida hay que adaptarse y qué vida hay que expresar. Las transformaciones del concepto de las artes decorativas dependen de la manera de interpretar la relación –unión o desunión– de esas dos vidas. Definir las tareas y las formas de las artes decorativas es definir el estilo de la vida que da su principio al arte. Todos coincidirán en decirlo: un estilo es la expresión de la vida de un pueblo en un tiempo. Todo se juega en la manera de comprender la articulación de esa doble relación.

En esta perspectiva, cobra sentido la exuberancia de las frases de Roger Marx que describen la efervescencia vegetal de los muebles a los que Gallé dio un decorado y nombres apropiados a la vez a su función y a la manifestación de la vida compartida, como la mesa de comedor bautizada "Las hortalizas" y decorada por "la exquisita flor de la *parmentière*,* las inflorescencias globulosas de la cebolla, los pimpantes copetes del ajo, los penachos de las coles rizadas, las semillas de las plantas umbelíferas"[9] o los decorados de los "pequeños poemas" que son los frascos, las bomboneras, los impertinentes, los estuches o las lámparas de lectura de Lalique: "Una fila de golondrinas emprende el vuelo a ras de las aulagas doblegadas por la borrasca [...]; los cisnes hienden en silencio el

* Nombre anticuado de la papa, así llamada en homenaje a Antoine-Augustin Parmentier (1737-1813), botánico que promovió el consumo del tubérculo en Francia y gran parte de Europa [n. de t.].

9. R. Marx, *L'Art social*, *op. cit.*, p. 137.

cuajado esmalte de la ola; los murciélagos surcan un cielo diamantado de estrellas; a través del seto de pinos ahusados, la superficie del estanque reverbera y refulge; un enjambre de abejas busca ávidamente su pitanza".[10] Es indudable que esos muebles, cofrecillos y frascos solo decoran los salones y tocadores de la buena sociedad, y el estilo del orador que los describe debe mucho a las descripciones "de esteta" de los Goncourt. Pero esos mismos pequeños poemas de botánicos o paisajistas, que hablan de las floraciones del huerto o de los pájaros familiares, están en armonía con otra literatura, la de los libros de lectura y las clases prácticas de la escuela primaria republicana, deseosa de establecer una estrecha asociación entre el aprendizaje de los signos y la mención de los animales y las plantas que componen el decorado cotidiano de la vida rústica. Los poemas integran los muebles y bibelots de los aficionados ricos a la visión global de una república educativa. Esta, además, no solo toma su educación de las imágenes de la vida campestre. La vida cotidiana de las ciudades también tiene su floración coloreada. Por eso Roger Marx vincula a Chéret, el cartelista de las calles de París, a los decoradores de lujo. Su "museo en pleno viento", ofrecido a todos, responde a la pastoral de las cristalerías, muebles, cerámicas y alhajas de Gallé y Lalique. En sus dibujos de criaturas caracoleantes, como en las efervescencias vegetales de sus muebles y bibelots, o en el vuelo de las telas de la danza de Loïe Fuller, la "línea serpentina" se convierte en mucho más que un estilo importado de Inglaterra: llega a ser la expresión de la vida "unánime" que debe fundar una nueva educación del espíritu y los sentidos. La igualdad reconocida de los artistas y artesanos es el medio de un nuevo arte que toma de la gran democracia de las formas de la naturaleza los modos de educar a los hombres de la República. No por nada el propio Gallé hace eco a la figura emblemática de la sembradora –la de Millet, los diccionarios Larousse o las monedas y sellos de correos de la República– al describir su trabajo como el del sembrador que, con la diseminación de las semillas, contribuye a elaborar el "estilo decorativo de una época".[11] Ese estilo decorativo es el de una república cuyas elites alimentan los ingredientes de su refinamiento con la misma "vida unánime" que se enseña en el rigor escolar de las

10. *Ibid.*, p. 183.
11. Émile Gallé, citado por R. Marx, *L'Art social*, *op. cit.*, p. 127.

clases prácticas y los textos escogidos, así como en la aparente frivolidad de los carteles de colores de la calle.

Por eso este nuevo arte educativo tiene su lugar de privilegio no en las muestras de arte, aunque sea aplicado, sino en las exposiciones universales de la industria. Contra el prejuicio ruskiniano con respecto a la civilización de las máquinas, los nuevos campeones del arte decorativo quieren reconciliar el arte y la industria en una única y la misma energía al servicio de las necesidades de la vida y las libertades de su expresión. Es muy natural, en consecuencia, que el teatro construido para Loïe Fuller, y cuya arquitectura se amolda al movimiento de la danza, esté en la exposición de 1900 junto a las galerías de máquinas y las muestras de nuevo mobiliario. La danza serpentina de Fuller es emblemática de la concordancia entre las flores de sueño dibujadas por el movimiento de los velos y el nuevo poder de la electricidad. Es el emblema mismo del arte íntimamente mezclado con la vida unánime, cuyas manifestaciones "interesan a la vez a la estética, la sociología y la economía política".[12] La estética regenerada se afirma como poder formativo de la nueva sociedad. La vocación educativa atribuida a las elites encuentra en ella el ideal obrero de una sociedad de productores libres donde el arte ha de trabajar directamente en la construcción de una cultura común de la mano y el espíritu. El arte "social" conceptualizado por Roger Marx tiene, en efecto, dos fuentes esenciales: invoca a Léon de Laborde, el comisario de las exposiciones industriales del Segundo Imperio, quien procuraba que el Estado formara el gusto del pueblo mediante la incorporación a los objetos de uso de los principios del gran arte, pero también reivindica a Proudhon, el teórico socialista que comprometía a los artistas a adherir al espléndido porvenir de las treinta y seis mil casas comunes, escuelas, talleres, manufacturas, fábricas o gimnasios, y las cuarenta mil bibliotecas, observatorios, museos, anfiteatros o belvederes que había que construir, sin hablar de una Francia transformada en un vasto jardín.[13]

12. R. Marx, *L'Art social*, *op. cit.*, p. 51.

13. Léon de Laborde, *Quelques idées sur la direction des arts et le maintien du goût public*, París, Imprimerie impériale, 1856, p. 26, y Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, París, Garnier frères, 1865, p. 374 [trad. cast.: *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*, Buenos Aires, Aguilar, 1980].

El ideal del arte decorativo puede, por lo tanto, rechazar la proscripción ruskiniana del uso de la máquina y la distinción de los materiales, toda vez que estos son instrumentales para Ruskin y su concepción de un arte gobernado por la unión entre utilidad y expresividad. Roger Marx lleva a sus límites extremos esta concepción al exacerbar el carácter creativo de los artistas decorativos: estos se convierten en los artistas por excelencia, porque no deben nada al género que practican y todo a su propia invención. Cualquier mueble o bibelot de salón muda entonces en un poema, y la igualdad de todas las artes corre el riesgo de traducirse en la sobrecarga expresiva de todo objeto de uso. Las generaciones siguientes no dejarán de achacar esta sobrecarga al *kitsch* y oponerle la belleza de las líneas funcionales. Pero ya el redactor del informe para la exposición de 1900, si bien ganado para la causa de las artes decorativas, se subleva en el doble nombre del arte y la utilidad contra la "embriaguez malsana" que ha invadido las industrias: "A fuerza de declarar que todas las artes eran iguales, parecía no haber ya uno solo de esos gallardos obreros cuyo trabajo tiene por objetivo satisfacer las necesidades fundamentales de nuestra existencia que no se creyera un maldito artista. Se acababa de ahora en más eso de las grandes artes y las artes menores. ¡Habríase visto! Esta última Bastilla se derrumbaba". Por eso, según el redactor del informe, todas las extravagancias: la flora gigantesca y animada, "los amontonamientos de tenias sobreexcitadas y fideos tumultuosos, los tentáculos macarrónicos", las figuras de mujeres desmelenadas y ondulantes en el pico o el asa de jarras y picheles,

> de tal suerte que ese honesto recipiente, tan cómodo antes de que se lo promoviera a la dignidad de objeto artístico, ya no podía ora verter su contenido, ora ser tomado por la mano [...]. Si a alguien se le ocurría hacer un asiento, el infortunado que intentara sentarse en ese mueble estrafalario, de apariencia perversa y salvaje, tenía la seguridad de engancharse la ropa en algunas puntas erizadas y terminar con los pies atrapados en barrotes contorneados como volutas de ferretería [...]. Y todo eso lleno de pretensiones de utilidad, cuando la imaginación se negaba a concebir nada más incómodo.[14]

14. Léonce Bénédite, "Rapport Beaux-Arts", en *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international*,

El redactor solo olvida que esa "incomodidad" tiene otra cara: el salón atestado con esos poemas indiscretos queda así destinado a la exhibición de la vida unánime de la naturaleza, común con los habitantes de las campiñas. Y el artista original, sobre todo cuando es, como Gallé, un empresario industrial, se convierte en un educador de la comunidad. La exacerbación de la expresividad del decorado ornamental es una manera de incorporar el paradigma gótico al universo de la empresa, la máquina y la ciudad modernas, y el nuevo mundo de los salones distinguidos y las calles populares animadas por los escaparates y los carteles.

En apariencia, ese programa pierde vigencia cuando los protagonistas de las "colonias de artistas" alemanas repudian sus amores de juventud por las líneas onduladas y la exuberancia decorativa y simbólica del *Jugendstil*. Y todo el ideal artesanal de Ruskin y William Morris parece simbólicamente rechazado cuando uno de sus líderes, Peter Behrens, asume el cargo de "consejero artístico" de la Sociedad General de Electricidad de Alemania, AEG, y se propone no solo diseñar sus lámparas y sus calentadores eléctricos, su imagen de marca y sus catálogos, sino también edificar la monumental estructura de acero y vidrio de la nueva fábrica dedicada a la producción de sus turbinas. La inauguración de la Turbinenhalle en Berlín en el otoño de 1909 parece marcar la conversión de los soñadores neogriegos o neogóticos a la arquitectura industrial funcional. Y en ese concepto la era constructivista saludará ese edificio fabril como la primera gran realización de la arquitectura moderna. Sin embargo, sus contemporáneos no dudan en reconocer en ella "las palabras de Ruskin hechas realidad".[15] En esa gran nave sin tabiques ni recovecos, donde los puestos de trabajo bien alineados recuerdan "los árboles de una avenida",[16] los contemporáneos ven

---

introducción general, vol. 1, París, Imprimerie nationale, 1901, pp. 818-820.

15. Adolf Vetter, "Die stattsbürgerliche Bedeutung der Qualitätarbeit", *Flugschrift zur Ausdruckkultur*, 87, 1911, citado en Frederic J. Schwartz, *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 58.

16. Wolf Dohrn, "Das Vorbild der AEG", *März*, 3, 1909, citado en Alan Windsor, *Peter Behrens, architecte et designer*, Bruselas, Pierre Mardaga, 1985, p. 118.

la realización ejemplar de la "alegría en el trabajo" reclamada por el autor de *Las piedras de Venecia*. En términos más profundos, la fábrica modelo concebida por Behrens expresa la idea ruskiniana de un vínculo esencial entre tres cosas: una sociedad, un modo de trabajo y una función del arte. Como Roger Marx, Peter Behrens y sus amigos del Werkbund ponen a Ruskin contra Ruskin. Pero lo hacen de manera inversa: Marx unía arte e industria al exaltar la individualidad del artesano-artista. Si ellos comparten con él la idea de que el arte expresa y organiza la vida de un pueblo, lo hacen para recusar el privilegio de la individualidad artística. Y si vuelven a dar un lugar destacado al principio ruskiniano de la "sinceridad", y en particular de la fidelidad al material, lo hacen para rechazar las ondulaciones y los remolinos de la línea orgánica y celebrar en cambio la belleza de las líneas funcionales y la honestidad de la máquina. Se ha dicho que la referencia a Ruskin les era útil únicamente para enmascarar la absorción de la expresión en la función. Pero se desconoce así que la función, para ellos, se divide en dos: la construcción a cargo de un artista de una fábrica funcional y también la afirmación de un programa de unión del arte y la vida. El mejor síntoma de ello es la indecisión de Behrens y de quienes lo ensalzan en cuanto a la función de los cuatro pilares angulares de hormigón, cuyos bloques horizontales contrarían la estructura vertical de la Turbinenhalle, y del frontón poligonal exclusivamente decorado con las celdillas de la sigla AEG. Ellos afirman abiertamente que esos pilares de hormigón respetan la regla ruskiniana de la sinceridad, dando a entender que no son portantes. Pero el tratamiento "artístico" de un material utilitario y la forma del frontón, que parece un compromiso entre un triángulo griego y un arco gótico, desdibujan la distinción de lo utilitario y lo decorativo, lo funcional y lo simbólico. No hay en ello un residuo del ideal *Jugendstil* en los nuevos adeptos del funcionalismo. Lo que ocurre es que la construcción funcional no es solo una construcción adaptada a sus fines utilitarios; es también la afirmación artística de una sociedad donde esos fines mismos están sometidos a un ideal de armonía social.

En efecto, el "funcionalismo" de los artistas del Werkbund y sus herederos de la Bauhaus no se reduce a un punto de vista de ingeniero racional, opuesto a una visión individualista de artista. Es ante todo una idea del arte y de su función social. La meta prevista no es la adaptación de los edificios a su uso y de los productos a los

usos de sus consumidores. Es, como en Ruskin o Roger Marx, una reforma de la estructura misma que liga una manera de producir y una manera de consumir. Esta reforma compete al arte, porque este no es únicamente la producción de obras por una técnica definida. Es el poder de ordenar en una misma unidad espiritual las formas de la vida individual y aquellas en las que la comunidad se expresa como tal. De ese modo se afirma una función ética del arte, en el sentido más estricto: la misión de este es producir los objetos mejor adaptados a las necesidades prácticas, pero también los más idóneos para poner en cada casa individual los símbolos de una manera común de habitar un mundo, y por ende de educar a los individuos con arreglo a una cultura común. Esta cultura común es la de un estilo. El estilo no es la manera que señala el arte o el artista. No es la forma artificial de individualización que las modas proponen a quienes quieren afirmar su singularidad o la de su clase. Behrens ya lo sostenía con vigor en una época en que no se ocupaba de la construcción de fábricas sino de la edificación de un teatro como símbolo de la cultura de un pueblo y un tiempo: "El estilo de una época no significa formas específicas en tal o cual arte en particular; cada forma es solo uno de los muchos símbolos de la vida interior, cada arte tiene solo una parte en el estilo. Pero el estilo es el símbolo del sentir en común, de la concepción de la vida de una época en su totalidad, y solo se muestra en la totalidad que forman las artes".[17] En esta cuestión, una vez más, la ocupación del artista es común con la del arquitecto y el ingeniero, pero también con la del sociólogo, tal como se concibe a este en la época: el observador comprometido que analiza las formas de vida individualizada producidas por las nuevas estructuras económicas y las formas de vida colectiva a promover para hacer que las formas de la individualidad estén en armonía con las exigencias de una comunidad. Por eso artistas, sociólogos y hombres de industria se codean en la revista *Dekorative Kunst*, donde el más eminente sociólogo alemán, Georg Simmel, eleva la cuestión de la estilización ornamental a la del estilo que expresa la vida colectiva:

17. Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst: eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*, Leipzig, Eugen Diederichs, 1900, p. 10.

> Cuando tenemos que vérnosla solo con *un* estilo, cada expresión individual se alimenta orgánicamente de él; no tiene que buscar ante todo sus raíces; lo universal y lo particular concuerdan sin conflicto en la realización [...]. En síntesis, el estilo es el intento de solución estética del gran problema de la vida: cómo puede una obra o un comportamiento particular, que es un todo encerrado en sí mismo, pertenecer a la vez a un todo más elevado, a una conexión unificadora que se le impone.[18]

Esta liberación de la voluntad individual se marca sobre las obras o los objetos producidos por las artes decorativas y se transmite así a los espectadores o los consumidores:

> El apaciguamiento, la sensación de seguridad y serenidad que el objeto sólidamente estilizado nos transmite, proviene del hecho de que el estilo habla al espectador en niveles que superan el puramente individual: categorías del sentimiento que están sometidas a las leyes amplias y universales de la vida. Desde los puntos de excitación de la individualidad, a los que la obra de arte apela con tanta frecuencia, la vida puesta en presencia de la forma estilizada se eleva hacia las regiones más apacibles donde ya no nos sentimos solos y –en la medida en que es posible interpretar esos procesos inconscientes– la legalidad supraindividual de la formalización objetiva encuentra su contrapartida en el sentimiento que nos hace reaccionar con lo que en nosotros hay de supraindividual y de conforme a la generalidad de la ley, y nos libera así de nuestra responsabilidad absoluta para con nosotros mismos y del apoyo buscado en la estrechez de la mera individualidad.[19]

El estilo en el que se expresa la unidad de un pueblo está, pues, lo más lejos posible de la "manera" de los artesanos que aportan su concurso o su idea individual al edificio colectivo. Implica ante todo la renuncia a la voluntad individual. Y esta desindividualización es la que el diseño de los objetos estilizados debe hacer pene-

18. Georg Simmel, "Das Problem des Stiles", en *Aufsätze und Abhandlungen, 1901-1908*, vol. 2, Fráncfort, Suhrkamp, 1993, pp. 383-384 [trad. cast.: "El problema del estilo", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84, octubre-diciembre de 1988].

19. *Ibid.*, p. 380.

trar en la mente de todos a través de los hábitos de la vida cotidiana. La forma propia de los objetos útiles estilizados ya no es entonces, como era en Ruskin, la que sintetiza las formas orgánicas de la naturaleza. Es la línea "abstracta" por la cual la voluntad de arte se impone a la naturaleza, la línea "gótica", teorizada en la misma época por un historiador del arte, Wilhelm Worringer, que ve en su trazado una respuesta a la inquietud de vivir. En el péndulo que Behrens diseña para la AEG, solo una discreta moldura en un lado y una ínfima voluta en la base suavizan el rigor de las líneas rectas. Habida cuenta de que se trata de estilizar mediante esas líneas purificadas la vida de la mayor parte de los individuos, la forma adecuada de esa educación estética es la producción en serie de objetos manufacturados para las masas. La "funcionalidad" industrial articula así el principio "estético" de un arte de las líneas puras con el principio económico de la producción masiva de objetos utilitarios. Pero los articula en nombre de una función ética del arte. El defensor más elocuente de los *tipos* dentro del Werkbund, Hermann Muthesius, explicita la función reeducadora de la producción en serie de objetos normalizados:

> Las artes aplicadas enfrentan hoy en día una temible tarea educativa. Están convirtiéndose en algo más que artes aplicadas. Están convirtiéndose en un medio de educación cultural. La tarea de las artes aplicadas consiste en reeducar a todas las clases de la sociedad contemporánea en las virtudes del trabajo bien hecho, la sinceridad y la simplicidad burguesa. Si lo logran, transformarán profundamente nuestra cultura y sus consecuencias serán de gran alcance. No solo transformarán las habitaciones y los edificios donde vive la gente: ejercerán una influencia duradera sobre el carácter de una generación.[20]

20. Hermann Muthesius, "The significance of applied art", en Isabelle Frank (comp.), *The Theory of Decorative Art. An Anthology of European and American Writings, 1750-1940*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 78 [trad. cast.: "Importancia de las artes aplicadas", en Tomás Maldonado (comp.), *Técnica y cultura: el debate alemán entre Bismarck y Weimar*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2002].

Aun a través de las virtudes de la estandarización industrial, lo que se afirma es una vez más la unidad entre la función y la expresión. Pero el problema resuelto en términos sociológicos deja persistir la tensión entre los artistas. Y el Werkbund termina por explotar cuando Henry Van de Velde y sus amigos oponen los derechos imprescriptibles de la individualidad artística a los tipos estandarizados propiciados por Muthesius. Pero si la reivindicación de la soberanía artística y la afirmación de la virtud de los tipos estandarizados se oponen, es otra vez sobre la base de una misma idea fundamental: la vocación del arte de elaborar las formas que eduquen a una sociedad. El teórico de la casa como "máquina de habitar", Le Corbusier, que hizo la peregrinación a la Turbinenhalle, como otros, veinte años antes, habían peregrinado a Bayreuth, no dejaría de repetirlo una vez terminada la guerra de 1914 en los números de *L'Esprit nouveau*: la arquitectura es más que la construcción, es "el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz".[21] Con la simple salvedad de que ese "más" no debe aparecer como tal. La misma ciencia de las líneas y los volúmenes responde a la "necesidad tipo" y suscita la "emoción tipo", la mirada feliz de sentir la expresión de un pensamiento en los prismas que recorta la luz.[22] La satisfacción exacta de las necesidades de la vida moderna es también una educación del ojo en la armonía de las formas, y por consiguiente una educación de los espíritus para una sociedad armoniosa, una sociedad "redimida" del individualismo, purificada de las escorias que este deposita en la superficie de los edificios y los objetos, y que esas superficies enfermizas, decorado cotidiano de los hombres, transmiten a estos. Por eso la superficie funcional se desdobla. Por un lado, su pura funcionalidad es ya la expresión de una necesidad interior, una espiritualidad. Serán ante todo los artistas "aplicados", los artistas deseosos de educar a la sociedad por la forma de los edificios y los objetos de uso, quienes lleven a la práctica el concepto de esa "necesidad interior" o "espiritualidad" que reivindicará Kandinski, y en la que tantos comentaristas verán el privilegio del arte puro y autónomo.

21. Le Corbusier, *Vers une architecture*, París, Vincent, Fréal et Cie, 1958, p. 16 y *passim* [trad. cast.: *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Apóstrofe, 1998].

22. *Ibid.*, p. 165.

Por un lado, pues, la pura adaptación a la función contiene en sí la expresión de una vida reformada. Pero por otro, esta reforma de la sensibilidad debe señalarse a sí misma. Para eso, en el aguilón de la Turbinenhalle, la línea recta se redondea en los ángulos o contradice su verticalidad con bandas horizontales, imitadas de las fachadas de palacios florentinos. Para eso, asimismo, la línea del caballete juega entre la recta y la curva: vacilación entre el templo griego y la ojiva gótica, pero también fusión winckelmaniana de los contornos. El mismo juego se repite sobre el frontón en el simple hexágono donde se reparten, en medio de seis compartimentos, las letras AEG diseñadas por Peter Behrens, así como la inscripción TURBINEN FABRIK que aparece debajo. La fábrica de turbinas bien ordenada para cumplir su función es también un templo del trabajo. A su manera, cumple la función religiosa que Behrens había pedido en un principio a un teatro-templo donde el escenario y la sala se comunicaran en un espacio no separado, para celebrar las nuevas "fiestas de la vida y el arte". Y la sigla misma, pese a las búsquedas de simplificación tipográfica emprendidas por Behrens, no responde a un mero objetivo de legibilidad. Las seis celdillas no solo sirven para separar con claridad las tres letras de la marca. Recuerdan las formas de algunas joyas romanas estudiadas por Alois Riegl en *Spätrömische Kunstindustrie*, pero también las facetas de un diamante. Recuerdan más precisamente el diamante, el símbolo de la vida nueva de las nuevas almas, exaltado por el poema "Das Zeichen" de George Fuchs y solemnemente exhibido, como el Grial en *Parsifal*, durante la ceremonia planificada en 1901 por Peter Behrens para la inauguración de la Colonia de Artistas de Darmstadt. Esa relación entre el diamante místico del arte educador y el trabajo obrero la encontramos expresada en un escorzo sobrecogedor de un drama musical cuyo texto se publica en 1911: *Die Glückliche Hand* de Schönberg. En la tercera escena, el hombre –el poeta educador– demuestra a obreros clavados a su tarea en una caverna que recuerda la forja de Mime la manera de proceder para hacer del trabajo una cultura: "Eso puede hacerse con más simpleza", les dice mientras transforma con un solo martillazo un bloque de oro en adorno. La simplificación de las formas y los procedimientos, que de ordinario se asocia al reino de la máquina, se relaciona en esa escena, a la inversa, con el arte, el único capaz de espiritualizar el trabajo industrial y la vida común. La obra del músico que pasará por ser el campeón de la revolución modernista

solo cobra sentido si se la vincula a la evolución que lleva de las "fiestas del arte" a la construcción de las fábricas modelo. Y nos recuerda que es en la teorización de las artes "aplicadas" donde hay que buscar la génesis de las fórmulas que servirán para emblematizar la autonomía del arte.[23]

23. Es comprensible que esta obra haya despertado la atención de Adorno, que le dedica un extenso y sugestivo comentario. Pero, al reducir finalmente el gesto del héroe a una defensa de "la magia del antiguo modo de producción", Adorno tiende a desconocer la genealogía paradójica que lleva de Ruskin al Werkbund y la Bauhaus y, al mismo tiempo, el papel de los debates acerca de las artes aplicadas en la construcción de las categorías del modernismo artístico. Véase Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, traducción de H. Hildenbrand y A. Lindeberg, París, Gallimard, 1962, p. 57 [trad. cast.: *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003].

9
El maestro de las superficies
París, 1902

Rodin sabía que la cuestión pasaba ante todo por tener un conocimiento infalible del cuerpo humano. En su exploración había avanzado lentamente hasta su superficie, y ahora, desde afuera, una mano se tendía hacia ese cuerpo, cuya superficie determinaba y limitaba con la misma exactitud con que la determinaba el interior. Cuanto más avanzaba por ese camino solitario, más se adelantaba al azar, y una ley le descubría otra. Por fin, su investigación se consagró a esa superficie. Esta consistía en una infinidad de encuentros de la luz con la cosa, y parecía ser que cada uno de ellos era diferente, y cada uno singular. Aquí parecían acogerse una a otra; allá, saludarse vacilantes; acullá, se cruzaban como dos extrañas. Y había una cantidad infinita de lugares, y ninguno en el que nada sucediera. Ninguno que estuviera vacío [...].

A partir de ese momento, todas las concepciones tradicionales de la plástica perdieron para él todo valor. No había ni pose, ni grupo, ni composición. Solo había un número incalculable de superficies vivas; solo estaba la vida, y el medio de expresión que él había encontrado se encaminaba directamente hacia ella. Ahora se trataba de adueñarse de ella y de su profusión. Rodin captaba la vida que, por doquier, estaba allí donde él posaba la mirada. La captaba en los lugares más mínimos, la observaba, la seguía. La esperaba en los pasajes donde ella vacilaba, se le unía donde ella corría y la encontraba en todas partes, igualmente grande, igualmente poderosa y seductora. No había parte alguna del cuerpo que fuera insignificante o desdeñable: todas vivían. La vida que estaba inscrita en los rostros como en cuadrantes era fácil de leer y estaba saturada de tiempo; en los cuerpos, estaba más diseminada y era

más grande, misteriosa y eterna. Allí no se disfrazaba; allí, caminaba indolentemente a la hora de la indolencia y con paso altivo con los altivos. Al retirarse de la escena del rostro, se había quitado la máscara y se mantenía de pie, tal cual, detrás de los entresijos de la vestimenta. Allí, él descubría el mundo de su tiempo como las catedrales le habían hecho conocer el de la Edad Media: concentrado en torno de una oscuridad misteriosa, unido por un organismo ajustado y sujeto a él.

Estamos aquí ante una manera de hablar de la escultura que parece contrariar las verdades más sólidamente establecidas al respecto. Para empezar, la que hace de ella un arte de la tercera dimensión. La palabra "volumen" está ausente de estas líneas y también lo está a lo largo del texto que el joven poeta Rainer Maria Rilke consagra al arte de Rodin.[1] En cambio, la palabra "superficie" aparece una y otra vez con obstinación, acoplada a un término habitualmente reservado al discurso sobre la pintura y muy en particular sobre la pintura impresionista, el de "luz". La superficie plástica se define como "una infinidad de encuentros de la luz con la cosa". El poeta podría mantener en su abstracción la metáfora del encuentro. Al contrario, insiste en su vena gráfica y hace de la luz y la cosa personas que se saludan vacilantes o se cruzan como dos extraños. El escultor muda entonces en un cazador a la espera de la vida por donde esta debe pasar, y en un atleta que corre para alcanzarla. Rilke no se conforma con pulverizar la forma plástica, tradicionalmente asociada a la imagen del cuerpo escultórico. También transforma la escultura en aquello que, desde Lessing, se admite que esta no puede ser: un arte del tiempo. Y, para consumar la inversión de la tesis del Laocoonte, pretende tomar de esa escultura-tiempo el ritmo y las escansiones de su escritura.

Podríamos ver en esta descripción la hipérbole generada por la emoción del visitante y la imaginación exaltada del poeta. Pero la fiebre de la frase y el lujo de la metáfora solo acentúan ideas que pertenecen en propiedad al pensamiento del escultor o a la tradición crítica ya establecida con referencia a él. El acento puesto en la

1. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, en Œuvres, vol. 1, *Prose*, París, Seuil, 1966, pp. 396-398 (traducción francesa modificada) [trad. cast.: *Auguste Rodin, 1907*, Barcelona, Nortesur, 2009].

superficie responde a la insistencia de Rodin en la escultura como arte de los planos, a costa, es cierto, de desplazar su sentido: el plano es, para el escultor, "el volumen –alto, ancho, profundidad– respetado y vertido con exactitud por todos lados".[2] Así, la superficie no es más que la saliente de un volumen interior. El poeta, a la inversa, hace hincapié en la "mano" que, desde afuera, viene a limitar la superficie, es decir, la vida, organizadora de los encuentros que dan existencia a una cosa como superficie tocada por la luz. También fue Rodin quien refutó la oposición admitida entre la estática escultórica y la temporalidad del relato y el drama. Pero los ejemplos que usa para ilustrar este aspecto, sobre todo al mostrar, en una escultura de Rude, las partes del cuerpo en diferentes momentos de la misma acción, aún corresponden a la idea clásica de la acción como voluntad impresa a un cuerpo. Los encuentros infinitos de la luz y la cosa celebrados por el poeta significan, al contrario, el derrumbe de esa idea y del universo sensible donde ella cobraba cuerpo. De allí en más ya no son los cuerpos los que actúan, son las acciones las que componen cuerpos. Lo que el poeta ve en las superficies excede de tal modo los propósitos del escultor. Pero ese exceso no es arbitrario. Rilke sistematiza los esfuerzos de quienes ya han procurado pensar la novedad significada por la obra de Rodin. Es notorio que ha leído la compilación *Auguste Rodin et son œuvre*, que dos años antes había reunido los textos más significativos dedicados al escultor por Gustave Geffroy, Octave Mirbeau, Camille Mauclair, Roger Marx, Gustave Kahn y algunos otros. Su texto se inspira en la tradición crítica fijada en oportunidad de las dos exposiciones que consagraron la gloria del artista: la muestra Monet-Rodin de 1889, que, al margen de la Exposición Universal y los fastos del arte oficial, había generado el primer gran reconocimiento crítico del arte nuevo, y el pabellón Rodin anexado a la Exposición Universal de 1900, que había significado para el escultor la gloria internacional. Ahora bien, esa tradición no se conformó con ilustrar las ideas del artista por medio de la descripción de

2. Judith Clavel, *Auguste Rodin: l'œuvre et l'homme*, Bruselas, G. van Oest, 1908, p. 56. Conservé la palabra "superficie", escogida por el traductor del texto de Rilke, Maurice Betz, para traducir los términos *Flache* y *Oberflache*. De hecho, esta traducción tiene en cuenta las significaciones agregadas por Rilke al "plano" de Rodin.

las obras. Hizo de él el emblema de un nuevo paradigma del arte que expresaba una nueva idea del pensamiento. Vio en su obra de escultor no la excelencia propia de un arte específico sino un modo de materialización del pensamiento apto para revelar los rasgos de esa nueva idea del arte y el pensamiento que circula entre la música de Wagner, los poemas de Mallarmé, la danza de Loïe Fuller, la pintura "naturalista" de Monet o la pintura "sintetista" de Gauguin, los dramas "simbolistas" de Maeterlinck o las piezas "realistas" de Ibsen.

La novedad señalada por la obra de Rodin podría resumirse en una inversión esencial, que da al fragmento y lo inacabado el valor del todo. Esa inversión se marca de entrada en el texto escrito por Gustave Geffroy para el catálogo de la exposición de 1889. Antes de comentar las obras del escultor, Geffroy nos introduce en su taller, que describe como un caos en el que están diseminados los elementos dispersos destinados a juntarse, sin que se sepa todavía cómo, en *La puerta del infierno*:

> Por doquier en la vasta sala, sobre los bancos, las estanterías, el canapé, las sillas, el suelo, están diseminadas estatuillas de todos los tamaños, rostros vueltos hacia lo alto, brazos retorcidos, piernas crispadas, en azaroso desorden, tendidas o de pie, como si fueran un cementerio viviente. Detrás de la Puerta, de seis metros de altura, hay una multitud, una multitud muda y elocuente, que habría que mirar, individuo por individuo, como se hojea y se lee un libro, deteniéndose en las páginas, las sangrías, las frases, las palabras.[3]

La gran novedad de la exposición debía ser, en efecto, la presentación de una versión terminada de *La puerta del infierno*, obra en la cual el escultor trabajaba desde hacía varios años, al mismo tiempo que lo hacía con el grupo de *Los burgueses de Calais*. En definitiva, de la primera de estas esculturas no habría más que frag-

3. Gustave Geffroy, "Auguste Rodin", en *Exposition Claude Monet-Auguste Rodin: Galerie Georges Petit, Paris, 1889*, pp. 56-57; reproducido en facsímil en *Claude Monet-Auguste Rodin: centenaire de l'exposition de 1889, Paris, Musée Rodin, 14 novembre 1989-21 janvier 1990*, París, Musée Rodin, 1989.

mentos en yeso. Y, debido a ello, en un principio el crítico no fija nuestra atención en la reunión de los grupos sino en sus elementos dispersos, y en cuanto están dispersos. El escultor no es el que da al bloque de piedra la forma de un cuerpo o un grupo en acción. Es quien está frente a un pueblo, a una multitud de "individuos" que son gestos, actitudes a los que es menester dar su justo lugar. Ese mismo año, un visitante norteamericano insistirá en la masa de figuras dispares amontonadas sobre el marco de la puerta como "un mar de almas que no logramos mantener bajo la autoridad estatutaria de una forma arquitectónica".[4] Por su parte, Geffroy invierte la crítica dirigida por los tradicionalistas a los nuevos artistas: estos, dicen esos críticos, solo presentan al público, en lugar de obras terminadas, estudios, bosquejos o esbozos toscos. Para Geffroy, el argumento tiene un valor positivo: la obra del escultor consiste efectivamente en tomar y reunir los fragmentos de un todo por venir: gestos de yeso destinados a reunirse en la puerta hecha en yeso que presentará al público la imagen del bronce futuro. Pero también da a esos fragmentos de yeso rasgos y un nombre significativo: son un pueblo de individuos. Ese pueblo exhibe los rasgos de amenaza y confusión que el temor burgués atribuye clásicamente al pueblo: rostros vueltos hacia lo alto, brazos retorcidos, piernas crispadas, desorden. Sin embargo, es asimismo un pueblo de muertos que se hojea como un libro. El escritor militante Gustave Geffroy sin duda se acuerda aquí de las palabras que el historiador de la Francia republicana se hacía dirigir por las sombras anónimas de los infiernos: "Hemos aceptado la muerte por una sola de tus líneas".[5] Más que a Dante, que proporciona a las *Puertas* el grupo de los amantes malditos, Paolo y Francesca, y el de Ugolino devorando a sus hijos, la metáfora del libro a hojear se dirige a ese pueblo republicano. Pero es algo más que una metáfora: lo que da su visibilidad a la obra del escultor no es ninguna norma del cuer-

4. Truman Bartlett, "Auguste Rodin, sculptor", *The American Architect and Building News*, 25, 1889, citado por Albert Edward Elsen, *The Gates of Hell by Auguste Rodin*, Stanford, Stanford University Press, 1985, p. 127.

5. Jules Michelet, prefacio de 1869 a *Histoire de France, 2, libros V-IX*, en Œuvres complètes, vol. 5, edición de Paul Viallaneix, París, Flammarion, 1974, p. 24.

po bien proporcionado, la línea impasible, el momento crucial de la acción o el rostro expresivo. Es el pueblo anónimo de la literatura: no la comedia humana balzaciana que Rodin se dedicará a resumir en el movimiento de un cuerpo, para gran perjuicio de la gente de letras que esperaba el retrato del novelista; se trata más bien del pueblo de Flaubert, una nueva clase de pueblo democrático hecho no de tipos populares sino de mezclas de gestos insignificantes y momentos anodinos, captados frase a frase como hojas igualmente atormentadas por el soplo impersonal del infinito. Flaubert oponía esta igualdad microscópica de las hojas, todas diferentes pero igualmente "atormentadas", a la de los oradores democráticos. Pero entre la arenga democrática y el bamboleo indiferente de las hojas en el viento está justamente el pueblo infinito de los gestos y las actitudes, todos esos movimientos de los que los cuerpos se muestran capaces todos los días, todos los que suceden cuando dos cuerpos se ponen en contacto el uno con el otro y el arte plástico, con Rodin, comienza por fin a explorarlos.

Tal es según Geffroy el gran descubrimiento de Rodin: "Las nuevas actitudes [...], la infinidad de las actitudes posibles, que se engendran unas a otras por las descomposiciones y recomposiciones de los movimientos y se multiplican en fugitivos aspectos cada vez que el cuerpo se mueve".[6] La estatuaria clásica estaba condenada a ignorar esas actitudes, por obediencia al principio que afectaba el cuerpo a la expresión de un sentimiento determinado o un momento determinado de una acción significativa. Ahora bien, ese principio asignaba al arte una norma contradictoria. Esa era la lección profunda del *Laocoonte* de Lessing. El problema no era solo que la representación de los gritos del sacerdote troyano habría estado en contradicción con la armonía escultórica. La contradicción radica en la idea misma de representar el momento crucial de una acción. Al querer expresar con exactitud un sentimiento dado o una acción precisa, la figura plástica se priva de un recurso esencial del arte: el que le aporta la imaginación del espectador. La solución adecuada consistía pues en despojar a la acción de su determinación y al cuerpo de su poder expresivo. Por eso, decía Lessing, el escultor había evitado el instante de paroxismo en el sufrimiento de Laocoonte. También por eso Winckelmann hallaba la perfección del arte en un

6. G. Geffroy, "Auguste Rodin", *op. cit.*, p. 60.

torso mutilado donde el pensamiento solo se expresaba en los pliegues de músculos ondulantes como las olas del mar. La perfección de la escultura, la perfección del arte visual en general, exigía la limitación de sus posibilidades. Pero esta limitación lo mantenía en una posición de interioridad con respecto a la poesía y sus acciones, dispensadas de mostrar a qué se asemejaban. Para que el arte plástico pudiese igualarse a ellas, debía llevar a cabo una inversión decisiva: renunciar a hacer del cuerpo orgánico el motor de la acción; más aún, deshacer ese cuerpo, desarmarlo en una multiplicidad de unidades idéntica a una multiplicidad de gestos o escenas.

Esa es la operación destacada por la mirada crítica que parte, no del todo, no del grupo monumental, sino de la multiplicidad de las individualidades que deben reunirse en él sin jerarquía. Las estatuillas diseminadas no son partes del todo que constituye *La puerta del infierno*. Cada una es en sí misma, como la frase de Flaubert, el novelista preferido de Rodin, una individualidad consumada, portadora de la potencia de ese todo. Y con las partes del cuerpo sucede como con las partes del monumento. Si el Torso descrito por Winckelmann había sido mutilado por los azares de la historia, Rodin, por su parte, crea deliberadamente cuerpos privados de cabeza o de miembros: *El hombre que camina* sin cabeza, *La voz interior* sin brazos, *Balzac* con miembros borrados por su bata. Los espectadores, a ejemplo de los hombres de letras comitentes del *Balzac*, se sorprendieron o indignaron ante esos cuerpos inconclusos. Pero esa reacción, les responde Rilke, se debe al error que hace coincidir la unidad de una obra con la de un cuerpo. Con esos cuerpos sin brazos sucede como con los árboles cortados por el borde de la tela en los impresionistas. Nos indican que lo que ha cambiado es la naturaleza misma de las unidades. El cuerpo sin brazos de *La voz interior* compone, en el monumento a Victor Hugo, una totalidad a la que no le falta nada: la de una actitud suficientemente individualizada por la inclinación del cuerpo y la torsión contraria del cuello por la cual la cabeza tiende a la perpendicularidad del busto, a la vez concentrada en sí misma y a la escucha del rumor lejano de la vida. Y tampoco falta nada en las manos que el artista se complació a menudo en representar y exponer por sí solas:

> Toca al artista hacer, con muchas cosas, otra única, y de la parte más pequeña de una cosa, un mundo. En la obra de Rodin hay manos, manos independientes y pequeñas que, sin pertenecer a

cuerpo alguno, están vivas. Manos que se alzan, irritadas y malas, manos que parecen ladrar con los cinco dedos erizados, como los cinco cuellos de un perro del infierno. Manos que caminan, que duermen, y manos que se despiertan; manos criminales y cargadas con una pesada herencia, y manos que están cansadas, que ya no quieren nada más, que están tendidas en un rincón cualquiera, como animales enfermos que saben que nadie puede ayudarlos [...]. Hay una historia de las manos; ellas tienen realmente su propia cultura, su belleza particular; se les reconoce el derecho a tener su propio desarrollo, sus propios deseos, sus sentimientos, sus humores, sus caprichos.[7]

Mucha literatura, se dirá, en estas líneas que sobrepujan el texto que Gustave Kahn dedicó al mismo tema en la compilación de 1900.[8] Pero el exceso "literario" está presente, justamente, para deshacer la evidencia que ligaba las formas de la escultura a las representaciones tradicionales del cuerpo, del ajuste de sus partes y del léxico de sus acciones y expresiones. Deshacer esa evidencia no es transformar el arte plástico en una mera cuestión de formas, líneas y volúmenes. Quienes creen haber encontrado en esta geometría formal la fórmula de la obra moderna y autónoma, opuesta a la tradición mimética, olvidan que ella misma depende por completo de las representaciones del cuerpo y de las ideas de la perfección plástica que regían esa tradición. Es más o menos como si definiéramos la revolución literaria por un uso autónomo de los alejandri-

7. R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 406.

8. Gustave Kahn, "Les mains chez Rodin", en el volumen colectivo *Auguste Rodin et son œuvre*, París, Éditions de La Plume, 1900, pp. 28-29: "Rodin es el escultor de las manos, de las manos furiosas, crispadas, ofuscadas, condenadas. Las hay que se retuercen como para tomar el vacío, recogerlo y amasarlo, hacer de él algo semejante a una bola de nieve y mala suerte para arrojarla al viandante dichoso; hay una formidable, que repta, violenta, surcada de grietas, con un movimiento forzado de tentáculos, un movimiento como el de una bestia forzada, coja, que avanza aún hacia un invisible enemigo sobre muñones sangrientos; hay otra que se aplasta contra una superficie lisa y vacía, con una presión decidida, un agarre inútil, los dedos que se deslizan en el vacío como el argumento de inocencia en el cerebro del verdugo".

nos, purificado de las historias de príncipes ambiciosos y princesas celosas. El joven poeta, así como el escultor y sus críticos, sabe que la regularidad de los alejandrinos y los celos de las princesas van juntos. Es una revolución de un alcance muy distinto la que él ve con ellos en el pueblo de los cuerpos sin brazos o las manos sin cuerpo de Rodin. En estos, la cuestión no es la autonomía de las artes, las formas o las obras. La cuestión es la verdad, la cuestión es autonomizar y hacer visibles las mil manifestaciones de la vida en los cuerpos. Esa verdad debe buscarse no en los rostros que la enmascaran bajo rasgos expresivos convencionales, sino en los cuerpos donde ella se difunde. Pero, para encontrarla, es menester liberar las partes de esos cuerpos de las identidades y funciones admitidas. Al describirnos manos que duermen o despiertan, se levantan, caminan o ladran, el poeta no lo hace conforme al capricho de su imaginación. Todas esas acciones se oponen a las funciones clásicamente asignadas a ellas: las de señalar o tomar, que cumplen o simbolizan la identidad y la voluntad de su dueño. La relación clásica de la parte con el todo es esa relación de apropiación, esa afirmación de propiedad. Las manos que duermen, se despiertan o ladran significan su ruina. La acción es una unidad en sí misma. La mano que toca o que toma es una mano que se desprende de toda propiedad, de toda personalidad. Ahora, es la acción la que hace la unidad, no el sujeto actuante. Por eso cualquier parte puede constituir un cuerpo al que no le falta nada. Y por eso, a la inversa, el cuerpo puede transformarse en su propia parte o, más precisamente, en la acción de su propia parte, o en la acción de una cosa cualquiera: en *La puerta del infierno*, el cuerpo entero del Pensador se ha convertido en cráneo, mientras que otros caen como una cosa en un abismo, escuchan como rostros o toman impulso como brazos para arrojar.[9] Las metáforas del poeta están ahí para significar esa gran metonimia, el gran desplazamiento por el cual todas las partes se convierten en una totalidad y todas las totalidades cumplen el papel de una parte. Todo y parte son acciones, manifestaciones de una totalidad que no cierra en ningún lado en una identidad ni se encierra en ningún lado como una propiedad: la gran superficie vibrante en la que cuerpos y miembros no son más que escenas individualizadas de la vida impersonal.

9. R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 411.

> Así como el cuerpo humano solo es para Rodin un todo en la medida en que una acción común (interior o exterior) mantiene en movimiento todos sus miembros y todas sus fuerzas, así, partes de cuerpos diferentes que, por una necesidad interna, adhieren las unas a las otras, se ordenan para él, por sí mismas, en un organismo. Una mano que se posa en el muslo o el hombro de otro cuerpo ya no pertenece del todo a aquel del que procede: ella y el objeto que toca o empuña forman juntos una cosa nueva, una cosa más que no tiene nombre y no pertenece a nadie.[10]

Una obra existe como unidad autosuficiente en cuanto expresa en sí el poder de un todo abierto, un todo que supera cualquier totalidad orgánica. Propiamente hablando, no hay formas. No hay más que actitudes, unidades formadas por los encuentros múltiples de cuerpos con la luz y con otros cuerpos. Esas actitudes también pueden llamarse superficies. Puesto que las superficies son otra cosa que combinaciones de líneas; son la realidad misma de todo lo que percibimos y de lo que expresamos:

> Lo que llamamos espíritu y alma, ¿no es solo un leve cambio en la pequeña superficie de un rostro cercano? [...] Puesto que toda la felicidad por la que alguna vez temblaron los corazones; toda la grandeza con que el solo pensamiento casi nos destruye, y cada uno de esos vastos pensamientos que van y vienen, hubo un instante en que no fueron más que el fruncir de unos labios, una arruga en el entrecejo o extensiones de sombras sobre la frente.[11]

Acción dramática y superficie plástica pueden reducirse a una misma realidad, la de las modificaciones de esa superficie vibrante, agitada y alterada por una fuerza única que se llama Vida.

No hay que engañarse con respecto a la aparente banalidad de la palabra “vida”. La definición de la novedad plástica está suspendida de su interpretación. Lo que Rilke ve resuelto en la obra de Rodin es una tensión secular entre tres términos, “cuerpo”, “vida” y “acción”. Winckelmann y Schiller habían reconocido la vida del libre pueblo griego en el torso en reposo de Hércules o el rostro

10. *Ibid.*, p. 407.
11. *Ibid.*, p. 435.

sin voluntad de Juno. Libertad desaparecida, había dicho Winckelmann, que solo podía observarse a la distancia, como el amante desconsolado que, desde la costa, ve alejarse para siempre la nave que lleva a la amada. Inmediatamente después de la revolución que había querido reanimar esa libertad, Hegel modificó el veredicto: la libertad no estaba muerta, había devenido otra, y esta libertad moderna, realizada en la prosa de la ciencia, la economía y el Estado, ya no podía representarse como perfección de un cuerpo plástico. Su siglo banalizó el veredicto bajo la forma de un lugar común: los trajes negros y ajustados de la vida burguesa eran incompatibles con la belleza plástica de los cuerpos. La época era de la prosa. Pero era justamente el arte de la prosa el que aportaba una revelación mucho más perturbadora: las jerarquías tradicionales de la acción que habían dado sus leyes a las jerarquías de las bellas letras y las bellas artes quedaban abolidas en beneficio de la igualdad de la vida. Ahora bien, esa "igualdad" de la vida significaba su indiferencia a los fines que los sujetos se proponían realizar. Los aventureros de Stendhal debían verse encerrados entre los muros de una prisión para saborear por fin el puro placer de existir. Los conspiradores de Balzac manipulaban todos los resortes de la máquina social pero fracasaban cada vez que se proponían un fin exclusivo de sí mismos; los generales de Tolstoi creían en vano ser los conductores de batallas cuya suerte invertían el azar de un grito de angustia o de una carga de caballería improvisada; la epopeya científica de Zola terminaba con el mero puño alzado de un lactante como símbolo de la persecución de una vida sin razón. Esa era la lección que los escritores recibían de Schopenhauer, tanto más fácilmente cuanto que en ella reconocían la conclusión de sus propias intrigas: la voluntad se agota por lo que supone sus metas, cuando en realidad no es más que la marcha obstinada de una vida que no quiere nada. Es también esta lección nihilista la que Gustave Geffroy, el republicano, el admirador de Blanqui, ve inscrita en *La puerta del infierno*:

> el remolino vertiginoso, la caída en el espacio y arrastrarse por el suelo de toda una pobre humanidad obstinada en vivir y sufrir, lastimada, herida en la carne y entristecida en el alma, y que grita sus dolores, y se ríe burlona en el llanto, y canta sus inquietudes anhelantes, sus gozos enfermizos, sus dolores extasiados. A través de las piedras del caos, contra fondos abrasados, hay cuerpos que se

> enlazan, se dejan, se reúnen, manos que aferran como para desgarrar, bocas que aspiran como para morder, mujeres que corren con los pechos hinchados y la grupa impaciente; los Deseos equívocos y las Pasiones desoladas se estremecen bajo los invisibles latigazos del celo animal, o vuelven a caer, afligidos, llorando la actitud estéril de un mayor placer, buscado e inhallable.[12]

Este comentario marca con claridad el contexto de pensamiento paradójico en el cual se despliega la reflexión de la novedad artística. Quienes se lanzan con mayor vigor a la guerra contra la tradición académica lo hacen en nombre de una concepción "naturalista" de esa novedad. En las vibraciones de la luz sobre las telas impresionistas saludan la ruina de los estereotipos académicos, el triunfo de la "escuela del aire libre" que por fin hace justicia a la realidad de la modificación incesante de los aspectos presentados por las cosas según las horas del día y las variaciones de la luz. Esta verdad ligada al tiempo es la celebrada en 1889 por el más vigoroso de esos críticos, Octave Mirbeau, en el ensayo sobre Monet que acompaña el de Geffroy sobre Rodin. En ese año emblemático en el que se festeja el centenario de la Revolución Francesa, el mismo Mirbeau firma la vitriólica oración fúnebre del último campeón del academicismo pictórico, Alexandre Cabanel: "Una palabra puede resumirlo: lo horrorizaba la naturaleza o, mejor, la ignoraba".[13] El problema es que esa "naturaleza" glorificada por los himnos pictóricos a la luz es la manifestación exterior de una vida que de por sí no es más que la vanidad de una voluntad obstinada en perseguir su existencia sin razón. En la misma medida que la complacencia de Zola y sus discípulos por los aspectos sórdidos de la existencia y la sociedad, ese consentimiento a una vida sin razón suscita, en la década de 1880, la reacción de jóvenes deseosos de reinstaurar el culto de la idea en la literatura y el arte. El manifiesto más explícito al respecto es sin duda el artículo escrito por el joven crítico Albert Aurier para celebrar en 1891 *La visión del sermón* de Gauguin. Este cuadro no muestra a ningún sacerdote en el púlpi-

12. G. Geffroy, "Auguste Rodin", *op. cit.*, p. 59.

13. Octave Mirbeau, "Oraison funèbre", *L'Écho de Paris*, 8 de febrero de 1889, p. 1, reeditado en *Combats esthétiques*, vol. 1, París, Séguier, 1993, p. 353.

to, sino únicamente la visión provocada por su palabra en el espíritu de sus oyentes: la lucha de Jacob con el ángel, que ocupa una zona de color yuxtapuesta, sin perspectiva, al círculo de las bretonas con cofia. Nada de realismo y, sobre todo, nada de realismo a la manera impresionista; más bien, formas coloreadas que están allí no para contar una anécdota sino como símbolos que expresan ideas; actitudes deliberadamente exageradas para significar ya no el estado de los cuerpos sino el impulso espiritual que los anima o el ideal hacia el que se tienden.[14] Gauguin contra Monet, la Idea contra la Vida y la pintura de los símbolos contra la pasión realista de las vibraciones de la luz: la reflexión sobre la novedad artística se despliega en esta tensión. Ahora bien, la obra de Rodin parece capaz de resolverla. Los "fragmentos" modelados por él, esos cuerpos reducidos al movimiento que los empuja uno hacia otro, pueden leerse de dos maneras: como el fruto de la observación incansable que aprehende la vida en todas sus encrucijadas, o como los puros símbolos de un impulso espiritual. Y es esa identidad de los contrarios la que celebra el texto de Rilke. *La voz interior*, con su largo cuello en la perpendicular del cuerpo, es en cierto sentido una figura imposible. Pero esta figura imposible no es la representación arbitraria de una idea abstracta, como las figuras simbolistas estiradas hacia su cielo ideal que son objeto de las burlas de los "naturalistas". Es una representación del movimiento obtenida por síntesis de una multiplicidad de movimientos observados. Rodin, nos dice Rilke, es el que quiere conocer no el cuerpo, el rostro o la mano, sino "todos los rostros, todos los cuerpos, todas las manos".[15] No se trata, empero, de oponer la multiplicidad empírica a la unidad de la idea. Se trata de oponer una nueva idealidad a la antigua: puesto que "el cuerpo", "el rostro" o "la mano" no existen. Lo que se entiende con esos términos es una síntesis visual correspondiente a cierta idea de la totalidad, la que está sometida al modelo orgánico. "Todos los cuerpos, todos los rostros, todas las manos" es

14. Albert Aurier, "Le symbolisme en peinture", *Le Mercure de France*, marzo de 1891, pp. 155-165. He comentado este texto en mi libro *Le Destin des images*, París, La Fabrique, 2003, pp. 95-102 [trad. cast.: *El destino de las imágenes*, Nigrán (Pontevedra, España), Politopías, 2011].

15. R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 437.

una totalidad imposible. Pero esa totalidad imposible es la unidad asintomática alcanzada por la síntesis en acto de una multiplicidad de movimientos cuyo sujeto no es ya una unidad finita, el cuerpo, sino una multiplicidad infinita, la Vida. La Vida ya no es entonces el gran fondo sombrío y sufriente que veía Gustave Geffroy en *La puerta del infierno*, y tampoco la música del "segundo plano" que, para el joven Rilke, era la única capaz de ligar a los seres representados en el escenario teatral.[16] Es una potencia infinita de invención de formas, totalmente inmanente a los movimientos y los encuentros de los cuerpos. Geffroy ya corregía la visión nihilista al insistir en la multiplicidad de las nuevas actitudes, tan numerosas para el escultor como las olas del mar, los granos de arena de las playas o las estrellas del cielo: "La vida pasa frente al observador, lo rodea con sus agitaciones, y el más mínimo de sus estremecimientos, ahora perceptible, puede fijarse en una estatua definitiva, como pudo un abrupto e íntimo pensamiento irrumpir en una frase duradera e inscribir en ella para siempre el estado de la humanidad".[17] Rilke explicita su condición: para aprehender al paso esa potencia de la vida y darle forma, hay que renunciar a partir de las individualidades constituidas e identificadas con arreglo al modelo orgánico. Ese es el nuevo sentido que debe atribuirse a "modelado", esa vieja palabra: un trabajo que se pierde en la infinidad de las superficies en vibración al renunciar a todo lo que está predeterminado por un nombre; un trabajo que, como la Vida misma, se consagra a formar

> sin saber justamente lo que va a venir, como el gusano que sigue su camino en la oscuridad, de un lugar a otro. ¿Quién podría, en efecto, carecer de toda prevención con respecto a formas que llevan un nombre? ¿Quién no elige ya cuando da a algo el nombre de rostro? Pero quien trabaja no tiene derecho a elegir. Su labor debe estar impregnada de una obediencia por doquier igual. Sin haber sido abiertas, como un objeto entregado, las formas deben pasar entre sus dedos para ser en su obra puras e intactas.[18]

16. Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, París, Allia, 2008 [trad. cast.: "Notas sobre la melodía de las cosas", en *Poemas en prosa: dedicatorias*, Orense, Linteo, 2009].

17. G. Geffroy, "Auguste Rodin", *op. cit.*, p. 62.

18. R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 438. En este análisis se

Es preciso haber notado, como observador infatigable, la multiplicidad de los movimientos que escapan a sus actores, la multiplicidad de "perfiles" aún ignorados de la vida, para poder participar como ciego en el trabajo que da una forma espacial visible y duradera a esa producción incesante no guiada por voluntad alguna. Al cancelar la oposición trazada por Lessing entre las artes del tiempo y las artes del espacio, esa idea del trabajo plástico se libera del paradigma musical schopenhaueriano que dominó la reflexión artística a fines del siglo XIX. No hay razón para oponer el gran murmullo de la voluntad originaria e inconsciente, expresado por la mera sinfonía muda, a la bella apariencia de las formas "apolíneas" de la representación plástica. La "vida inconsciente" vuelve a ser, conforme a un modo hegeliano, una vida en busca de su propia significación. Pero esta exploración ya no es el pasado superado del arte. Y esa vida a la búsqueda de sí misma ya no está encerrada en la oposición hegeliana entre la precisión plástica de las formas bellas y la indeterminación sublime de las ideas en procura de su materia. En la visión de Rilke, el cierre clásico de la forma y el impulso gótico hacia el dios ausente son sucedidos por una nueva plástica, ligada al descubrimiento de todos los gestos, todos los "perfiles" que la vida pudo inventar durante el tiempo en el que la decencia cubrió el cuerpo desnudo de la escultura clásica. Lo inconsciente testimoniado por esa nueva plástica no es la pulsión brutal de una humanidad empujada a querer sin meta. Tampoco es el gran impulso vitalista que tratarán de expresar las coreografías de Rudolf Laban y Mary Wigman. Es una multiplicidad de gestos todavía no percibidos, a la búsqueda de su propio sentido, porque ya no los gobierna la línea recta del punto de partida y el punto de llegada.

> Entre esos dos momentos simples se intercalaron innúmeras transiciones, y pareció ser que, justamente en tales estados intermedios, transcurría la vida del hombre de hoy, su acción y su impotencia para actuar. Las maneras de asir se habían tornado diferentes,

---

percibe el efecto de la lectura atenta de la antología de 1900, y más en particular del texto del crítico Yvanohé Rambosson, "Le modelé et le mouvement dans les œuvres de Rodin", *Auguste Rodin et son œuvre*, *op. cit.*, pp. 70-73.

las maneras de señalar, soltar y retener. En todo había más experiencia y al mismo tiempo, otra vez, más ignorancia.[19]

El trabajo "a ciegas" del escultor puede conciliar los ideales contradictorios de los fanáticos de lo real y los campeones de la Idea porque disipa la gran sombra de la "vida sin razón" que se cernía sobre los pensamientos de la creación artística. La vida no carece de razón. Es la creadora incesante de pensamientos que están en busca de su formulación y de gestos que aún no se han singularizado. El trabajo plástico da un cuerpo a esos pensamientos al dar una figura plástica a esos gestos. El poema de los cuerpos que trepan, se hunden, se enlazan o se separan sobre las puertas es, a su manera, otro poema de la "vida moderna". Aquellas líneas de Rilke son como la respuesta a un autor a quien él, sin duda, no ha leído, pero cuyo pensamiento ha impregnado toda la reflexión de fines de siglo sobre la plástica. Al interpretar a Hegel a su manera, Taine había querido resumir lo que separaba la vida moderna del viejo ideal plástico: no eran simplemente los trajes negros y ajustados con los que el siglo burgués había vestido el bello cuerpo olímpico. Era el carácter fisiológico propio del hombre moderno: el *nerviosismo*, la agitación desordenada de individuos demasiado ocupados por el tumulto de la vida urbana, demasiado solicitados por la multiplicidad de pensamientos y espectáculos, demasiado acaparados por mil ocupaciones secundarias para poder concebir metas definidas y elaborar los gestos precisos tendidos hacia su fin –un disco por lanzar o un arma por arrojar en la batalla– que animaban la estatuaria clásica. Al transcribir las nuevas maneras de retener y soltar, de tenderse y señalar, y explorar la infinidad de transiciones entre acción e inacción, la práctica de Rodin devuelve al almacén de antigüedades las tesis sobre el nerviosismo moderno y las nostalgias simétricas del bello cuerpo en reposo y del cuerpo tenso por la energía de la acción. La plástica ya no es la conservadora de un ideal de las formas, se lo entienda en el sentido de los pontífices de la Academia o en el de los enamorados de la libertad griega. Ahora camina al mismo ritmo que la vida moderna de la que todo un siglo había hecho su antítesis. La forma plástica ya no está subordinada a la historia poética, pero tampoco opone su dominio del

19. R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 411.

espacio al dominio temporal del poema. Lejos de autonomizarse, uno frente a otro, el drama y la forma plástica, la superficie coloreada y el volumen escultórico han encontrado su principio común, que es el movimiento. Y es este, además, el que en ese tiempo da su nombre a un nuevo arte de las formas dramáticas plásticas, el cine. La relación del cinematismo de Rodin con las artes de la reproducción mecánica es sin duda contradictoria. A quienes se apoyan en la fotografía para condenar la actitud de los caballos de Géricault, que tienden al mismo tiempo sus miembros anteriores hacia adelante y sus miembros posteriores hacia atrás, el escultor opone la verdad del arte. Pero su argumentación misma es significativa: si el pintor es el único en expresar la verdad, es porque no pinta un estado del movimiento sino el movimiento mismo. Él y solo él es fiel a la realidad porque "en la realidad el tiempo no se detiene".[20] El pintor es superior al fotógrafo, pero lo es en cuanto cinematógrafo. La idealidad a la que la plástica es más fiel que la fotografía, es en lo sucesivo la del devenir. Este es la identidad exacta del impulso del espíritu y de las metamorfosis de la materia, que tiene su más justa encarnación en los encuentros del movimiento y la luz. No es indiferente que el joven poeta praguense la celebre en ese mismo año de 1902 cuando un artista de la Secesión construye, en su ciudad natal, un pabellón especialmente dedicado a la exposición de las obras del maestro, que disfrutará allí de una recepción triunfal. De hecho, el texto de Rilke puntúa un tiempo en el que los artistas "impresionistas", "simbolistas", "expresionistas" o cualquier otro nombre que se asignen, los que pintan las alturas etéreas de la vida espiritual o los dramas sombríos de la vida inconsciente, los que diseñan la decoración abstracta de elegantes moradas o exaltan la lucha social en los periódicos anarquistas, todos esos, a menudo cercanos y a veces los mismos, pueden ver en común en la obra de Rodin esa nueva idealidad encarnada con exactitud.

20. Auguste Rodin, *L'Art: entretiens réunis par Paul Gsell*, París, B. Grasset, 1911, p. 63 [trad. cast.: *El arte: conversaciones reunidas por Paul Gsell*, Buenos Aires, El Ateneo, 1946].

10
La escalera del templo
Moscú-Dresde, 1912

La escena habría ocurrido en Egipto ocho siglos antes de la era cristiana, y su relato habría llegado hasta nosotros a través del historiador griego: este, introducido a la "Casa de las Visiones", sanctasanctórum de la religión, habría visto allí a una bella reina de piel oscura sentada en un trono semejante a una tumba. Los gestos de esta beldad regia resumían el arte sagrado del movimiento, que es el verdadero origen del teatro, su principio, completamente olvidado y pervertido por las "piezas teatrales" de los modernos:

> Ella mostraba tanta desenvoltura para modificar sus ritmos que, con sus movimientos, pasaban de miembro en miembro; tanta calma para entregarnos los pensamientos guardados en su pecho; se demoraba con tanta solemnidad y belleza en la expresión de su aflicción, que nos parecía que ninguna aflicción podía herirla. Ninguna distorsión del cuerpo o el rostro nos dejaba imaginar que ella fuera su víctima: tomaba sin cesar en sus manos la pasión y el dolor, los sostenía con delicadeza y los contemplaba en calma; sus brazos y sus manos parecían ser a veces un chorro de agua fino y tibio que se elevaba, se rompía y caía, con esos dedos suaves y pálidos, como espuma sobre sus rodillas. Habría sido para nosotros una revelación artística, si yo no hubiese visto ya el mismo espíritu presente en las otras formas del arte de esos egipcios. Este "arte de mostrar y velar", como lo llaman, es una fuerza espiritual tan grande en el país, que tiene un papel preponderante en su religión. Con él podemos iniciarnos en el poder y la gracia del coraje, porque es imposible asistir a una de esas ceremonias sin experimentar un sentimiento de confortación psíquica y espiritual.

Es inútil buscar en Heródoto el relato de este encuentro iniciático. La escena nunca existió en otro lugar que en la imaginación de Edward Gordon Craig.[1] Es este el que incluye ese rodeo por una mítica Antigüedad para exponer los principios del teatro del futuro en el segundo número de la revista *The Mask*, que publica en Londres en 1908. La bella reina ilustra un mito: el del verdadero origen del teatro. Este nos enseña que el arte teatral no consiste en la escritura de "piezas" que ponen a personajes en situaciones narrativas ejemplares y destinadas a ser representadas por actores. Consiste ante todo en movimientos, dibujos de formas en el espacio. Lo que dibujan estas formas no son expresiones reconocibles de sentimientos identificados. Es el poder de las cosas invisibles, las cosas que solo pueden mostrarse veladas, no porque, como se pensaba en la época de la Ilustración, los sacerdotes se afanen en ocultar la verdad a las masas bajo los velos del misterio, sino porque, como se descubrió en la época de Schopenhauer y Nietzsche, la existencia misma tiene su verdad en el "velo de Maya" que pone de manifiesto la escena de las vidas individuales contra el gran fondo de la vida no individual. En la "Casa de las Visiones" de Tebas la reina está sentada en un trono que es también una tumba. Tiene en las manos su dolor, el dolor de existir, como una cosa que puede mirarse con calma y con la cual se puede jugar graciosamente. Sus gestos no son los de un cuerpo que ejecuta órdenes o manifiesta emociones. Son equivalentes al movimiento sin vida, sin intención ni emoción, del chorro de agua que se eleva, se rompe y cae. Son un himno a la vida, pero a una vida que se engalana con los ornamentos de su contrario, al cubrirse con la belleza de la muerte.

Nos es lícito dar a esa diosa de Tebas un rostro inmediatamente contemporáneo. Su evocación sería un homenaje al arte de la persona que durante un tiempo compartió la vida de Edward Gordon Craig: Isadora Duncan. No por nada esta agregó el nombre de la

1. Edward Gordon Craig, "The actor and the Über-Marionette", *The Mask* (Londres), 2, abril de 1908. Con el título de "L'acteur et la surmarionette", el texto está incluido en una compilación del mismo autor, *De l'art du théâtre*, traducción de G. Séligman-Lui, Saulxures, Circé, 1999 pp. 98-99 (traducción francesa modificada) [trad. cast.: "El actor y la supermarioneta", en *El arte del teatro*, México, Escenología, 1999].

diosa Isis a su nombre de pila, Dora. También se consagró a recuperar en los vasos griegos el secreto de las nobles actitudes de una danza liberada de toda intriga narrativa, que identificaba el libre despliegue de los cuerpos con el cumplimiento de un ritual sagrado. Pero es fácil descubrir el origen más lejano del pensamiento que se exhala libremente en los movimientos de un torso, del dolor contemplado con calma, del paso continuo de un miembro a otro o de un músculo a otro, de los gestos humanos equivalentes al movimiento regular del agua que se eleva y vuelve a caer, de la gracia del movimiento semejante a la inmovilidad y de la vida adornada con la belleza de la muerte: la reina bailarina de Egipto es una serena estatua de diosa griega, imitada de Winckelmann pero vuelta a ver a través del prisma nietzscheano; una estatua viva que despliegue en el espacio las olas o los chorros de agua en los cuales se igualan el sufrimiento dionisíaco y la serenidad apolínea.

Esta conjunción entre la Grecia apolínea de Winckelmann y la Grecia dionisíaca de Nietzsche da al arte y al teatro su mito fundacional. Para Craig, el arte es el ritual que hace ver lo invisible sin dejar de mantenerlo velado. El auténtico teatro realiza esa idea del arte organizando el espacio y los movimientos de los cuerpos en él. Para ello es preciso que todos los medios de esa presentación sensible obedezcan exactamente a un mismo pensamiento. Ahora bien, lo que habitualmente llamamos teatro está muy lejos de responder a esta exigencia. En él, la manifestación visible de lo invisible está sometida a un intermediario tan fastidioso como indócil: el cuerpo del actor. En su persona, el cuerpo vivo se ha transformado en un instrumento para hacer ver y sentir lo que dicen las palabras del poema. Para eso fue menester tratar esas mismas palabras como la expresión de los sentimientos íntimos de los personajes que el actor está encargado de interpretar. La opinión de un público urgido a reconocer sus pensamientos y sentimientos en el escenario llevó a identificar el poder del arte con el de la expresión. Pero la verdad está en lo contrario: la mímica expresiva del cuerpo no está hecha para el artificio del arte. Este exige un material que el artista pueda utilizar con certeza para expresar su propio pensamiento. El actor es incapaz de esa exactitud para expresar el pensamiento de otro. Es cierto que la tradición hizo de ese defecto una virtud: se exalta la actuación siempre singular del actor, su capacidad de infundir a la vida de su personaje sus sentimientos o sus humores del momento. Pero así se transforma el arte en su contrario: la presentación sin

velo de esos "sentimientos" azarosos que enmascaran los impulsos profundos del ser. La mímica expresiva no está hecha para el arte, está hecha para la confesión. "Lo que el actor nos presenta no es una obra de arte sino una serie de confesiones fortuitas."[2] Es necesario destruir ese teatro si se quiere recuperar la esencia religiosa del teatro: el arte de mostrar y velar, el arte de mostrar el velo, de exhibir la verdad bajo su forma propia, que es la de la ostensión del velo.

En consecuencia, para restaurar el arte de la escena hay que deshacer el nudo que se había formado con toda naturalidad en torno de lo que el arte del poema y el cuerpo humano tienen en común, a saber, el uso de las palabras. Confiar al desempeño de los actores la expresión del poder del poema significaba en los hechos anular ese poder. El poema despliega el velo a su manera en su materia propia. Esa materia es y no es más que la palabra. Esta determina su espacio sensible –o su velo– propio, el que denominamos "imaginación". La realidad del poema, la que este muestra y vela a la vez, son las fuerzas invisibles que asedian las palabras; son los espíritus que no tienen ninguna forma humana, ninguna época ni lugar determinados.[3] La historia de Macbeth es la de los espíritus que se apoderan de un hombre y lo hunden en un estado de hipnosis, del que solo saldrá en el último acto, cuando busque el sentido de su sueño sin comprender en absoluto la sucesión de hechos que tiene frente a sí. El poema expone a su manera la relación de dos mundos sensibles, dos lógicas heterogéneas: la de la realidad –las relaciones entre personajes– que es el velo de Maya, y la del sueño que traduce la verdad de las fuerzas oscuras. En el orden de la imaginación, esa relación se traduce en conflicto de los encadenamientos causales: detrás de una historia de ambiciones y asesinatos está la obra del poder oscuro que consume a dos seres humanos en su llama.

Es ese poder el que hay que conservar en el poema para devolver al teatro el suyo. Porque el teatro no es un arte de la imagina-

2. E. G. Craig, "L'acteur et la surmarionette", *op. cit.*, p. 82 (traducción francesa modificada).

3. Edward Gordon Craig, "Les spectres dans les tragédies de Shakespeare", en *De l'art du théâtre*, *op. cit.*, pp. 202-213 [trad. cast.: "Los fantasmas en las tragedias del Shakespeare", en *El arte del teatro*, *op. cit.*].

ción. Es un arte de lo visible, un arte de la presencia sensible que debe emplear sus propios medios para presentar la relación de las realidades heterogéneas. Es preciso, pues, poner fin al prolongado contrasentido que impartió al cuerpo del actor la misión de traducir el poema en el orden de la presencia visible. Puesto que esa "encarnación" del poema tiene el efecto de suprimir la tensión entre dos mundos sensibles que es su alma misma. El cuerpo vivo la reduce, efectivamente, a su lógica unitaria, la de las pasiones del alma traducidas en emociones del cuerpo. Sabemos así qué hace el cuerpo del actor con la hipnosis de Macbeth: la transforma en la historia de un valiente soldado pervertido por la ambición de su mujer y carcomido luego por el remordimiento y las alucinaciones. Al querer unir el arte del poema y el del teatro, el cuerpo del actor anula ambos.

Es necesario, por lo tanto, proscribir la mediación del actor-intérprete. Para mostrar en el escenario el peso de las fuerzas invisibles que constituye el alma del poema, el teatro debe utilizar sus medios propios de mostrar lo invisible, los ilustrados por los gestos de la diosa de Tebas. No ha costado mucho reducir esos medios a un artificio técnico: el de la "supermarioneta". Es probable que Craig deba la idea a Maeterlinck, que ya había propiciado la entrega del nuevo poema dramático a un intérprete inédito, el androide, similar a las figuras de cera de los museos. Conocemos la descendencia que esa idea tuvo en la historia de la puesta en escena en el siglo XX. La "supermarioneta" sería el cuerpo teatral exacto, enteramente sometido al poder del artista, enteramente liberado del peso del cuerpo vivo y las rutinas del cuerpo expresivo. Pero la supermarioneta no es justamente una invención técnica. No es una gran marioneta que sustituya al actor. No sirve de nada reemplazar los cuerpos vivos por títeres de hilos, si estos cumplen la misma función mimética. Las marionetas de los teatros populares que generan el entusiasmo de los estetas simbolistas manifiestan la misma degeneración del arte teatral que los actores que representan sus "personajes". No se trata de inventar un nuevo accesorio para rejuvenecer los encantos de la mímesis. Sin duda Craig contempló durante un tiempo la posibilidad concreta de crear un teatro de supermarionetas para la exposición de artes aplicadas de Dresde, en 1906. El proyecto no llegó a buen puerto, pero, en particular, la supermarioneta no es por principio un artefacto de madera o metal, es una idea del teatro; se trata de restablecer el teatro-templo de

los orígenes. La supermarioneta es una heredera del ídolo de Tebas. Pertenece a la Antigüedad reinventada en la que algunos buscan los rasgos aptos para pensar una nueva divinización de la existencia terrenal. No por nada Craig da a la nueva figura de ese ídolo un nombre alemán: Über-Marionette, dice. La supermarioneta es un más allá de la marioneta, como el superhombre nietzscheano es un más allá de lo humano demasiado humano. Es la traducción en idea escénica de lo que la diosa tebana ilustra en el orden del mito: la vida revestida de la "belleza de la muerte", el poder del gesto que tiene el dolor en su mano, en lugar de remedarlo en las expresiones de un cuerpo.

La supermarioneta es pues más una idea que un accesorio. La idea es deshacer el cuerpo del actor expresivo. Ese cuerpo debe fragmentarse en varias entidades. Hay diversas maneras de efectuar la división. La más simple pone la acción escénica en manos de un bailarín enmascarado. De tal modo, la actuación viva del cuerpo se separa de la identidad representada por la máscara, tanto más cuanto que el mismo *performer* puede utilizar varias de ellas. La separación puede redoblarse cuando la actuación del bailarín enmascarado acompaña las palabras y la música de un actor y un cantante ocultos detrás de la escena.[4] La supermarioneta define así un distanciamiento más radical que el promovido por Diderot. Este último sometía la expresión de las emociones a la inteligencia de un actor calculador que debía controlar su personaje para optimizar sus poderes de expresión. En Craig, esta función unificadora corresponde únicamente al director. Es él quien ordena al actor/bailarín manipular su propia imagen para armonizarla con la totalidad arquitectónica constituida por el escenario teatral. La supermarioneta es el cuerpo teatral asemejado a la escultura y el espacio arquitectónico donde esta tiene su lugar y su vida. Puesto que el arte del teatro es ante todo arquitectónico. El teatro es un ritual en cuanto es una organización del espacio. Está hecho de líneas, movimientos

4. Las diversas soluciones concebidas por Craig se analizan en Hana Ribi, *Edward Gordon Craig-Figur und Abstraktion: Craigs Theater-Visionen und das Schweizerische Marionettentheater*, Basilea, Theaterkultur-Verlag, 2000, p. 54. Véase también Irene Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Carbondale, Southern Illinois Press, 1987.

y efectos de luz en el espacio. El equivalente del poder impersonal de las palabras es la línea en movimiento. Esta da su principio al arte teatral. No deduciremos de ello que este arte no deba utilizar ni palabras ni cuerpos. Simplemente, las palabras y los cuerpos son en él un material como cualquier otro, sometido a la armonía visual de la línea en movimiento. En el teatro no hay "piezas". Hay escenas, combinaciones entre arquitecturas, siluetas y juegos de luz que se transforman y se funden unos en otros.

Un célebre texto de Valéry recuerda la emoción del joven poeta al tener en sus manos las pruebas de "Un tiro de dados". Por primera vez, nos dice, "la extensión hablaba, soñaba, engendraba formas temporales".[5] Sin embargo, ese sueño de la extensión se limitaba a visualizar lo que decía el poema de Mallarmé. La disposición de las letras sobre la página remedaba, por las bastardillas, la insinuación de la duda, cuando no imitaba simplemente la forma del barco o la de la Osa Mayor. Craig se propone otra cosa: ya no remedar mediante líneas lo que dice el poema, sino inventar un ordenamiento de formas que traduzca, en el lenguaje de la extensión, el poder no dicho manifestado en las palabras del poema. La escena misma debe tratarse como un rostro. Ese rostro no expresa ningún sentimiento oculto detrás de su envoltura. Exhibe aspectos sucesivos: disposiciones espaciales, estados de la luz, estasis del tiempo. De esa manera, tomando la idea de Maeterlinck de un teatro en el que las cosas mismas sean las actrices del drama, Craig concibe visualmente un drama en cuatro episodios que titula *The Steps*.[6] Su "personaje", en efecto, es un elemento arquitectónico destinado a un gran éxito en las puestas en escena del siglo XX: los peldaños de una escalera. No de una de esas escaleras ceremoniales que se utilizaban como decorado de las intrigas principescas

5. Paul Valéry, "Le coup de dés", en *Variété*, en Œuvres, vol. 1, París, Gallimard, 1957, col. "Bibliothèque de la Pléiade", p. 624 [trad. cast.: "Le coup de dés", en *Variedad*, vol. 1, Buenos Aires, Losada, 1956].

6. Edward Gordon Craig, *Towards a New Theatre: Forty Designs for Stage Scenes with Critical Notes by the Inventor*, Londres y Toronto, J. M. Dent & Sons, 1913, pp. 41-47 [trad. cast.: *Hacia un nuevo teatro*, en *El arte del teatro. Hacia un nuevo teatro*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2011].

de asesinato y pasión, sino una escalera encerrada entre dos murallas, como las que separan dos niveles en los barrios populares. La escalera es un nuevo tipo de personaje: no habla, tiene estados o ambientes (*moods*) que Craig traduce en cuatro escenas evocadoras de los momentos de la jornada y las edades de la vida. Las siluetas que pueblan el espacio y pertenecen a sus ambientes son ante todo tres niños que juegan a la luz al pie de la escalera –similares, nos dice, a pájaros posados sobre hipopótamos en un río africano–, mientras pronuncian palabras que recuerdan el leve ruido que hacen los conejos. A continuación, cuando la escalera cae en el sueño, una farándula de jóvenes revolotean como luciérnagas en el plano superior, en un movimiento que, en el primer plano, retoman las ondulaciones de la tierra que baila. El ambiente se ensombrece en el tercer momento, cuando la edad parece pesar sobre la escalera: las ondas de la tierra danzante se han convertido en un laberinto donde un hombre ha quedado inmovilizado y sin esperanzas de alcanzar su centro, mientras que una mujer baja por la escalera, sin que el dramaturgo pueda decirnos si se reunirá con el hombre y le dará el hilo para orientarse. Lo que interesa, en efecto, más que el destino de las siluetas humanas, es el de la escalera que, como las ventanas o la lámpara de Maeterlinck, tiembla con una vida más amplia y más alta que la de un hombre y una mujer que se buscan uno a otro. Eso es lo que nos permite comprender el episodio nocturno final. Este episodio separa los tres espacios. Aísla en un peldaño de la mitad de la escalera a un hombre que, cansado de recorrer en sentidos opuestos el "camino de la vida", se inmoviliza contra la pared, entre la oscuridad de la plataforma inferior que envuelve vagamente la sombra de una pareja y la terraza superior donde se elevan una tras otra dos fuentes de luz, semejantes a los gestos de la diosa de Tebas.

The Steps pertenece, nos dice Craig, a un teatro del silencio que se distingue del teatro de las palabras. Ese teatro aún está por venir. El drama está todavía en la página, contenido en cuatro diseños comentados en unos cuantos párrafos. La misma antología nos presenta una serie de escenas desvinculadas de cualquier intriga en particular: así, "La llegada" –en la que importa poco quién llega– e incluso "Estudio de movimiento", donde vemos la silueta de un hombre enfrentado con la nieve, sin que el escenógrafo deje de preguntarse: quizá sería mejor eliminar la nieve en beneficio exclusivo de los gestos del hombre, para objetarse luego que en ese caso sería

aún mejor tener solo movimientos sin hombre y, en definitiva, no tener nada en absoluto. Pero las escenas separadas de ese teatro por venir también proponen modelos para la transformación del teatro tal como existe, el de las piezas a representar. Por eso las páginas de Craig entrelazan el diseño de esas escenas con propuestas de puesta en escena de las obras de repertorio. Los niños pájaros posados sobre el lomo del hipopótamo volvemos a encontrarlos en una escenografía propuesta para *Enrique IV*: aquí, el escenógrafo ha colocado en un segundo plano las tiendas y el campo de batalla para disponer en el primer plano andamios sobre los cuales se ubicarán los actores, como golondrinas posadas en hilos de telégrafo. La distribución de los planos en torno de la escalera de *The Steps* sirve también para una escenografía de *Julio César*, donde Marco Antonio se sitúa solo en los peldaños, en tanto que la muchedumbre romana puebla detrás de él el plano superior y los conjurados se congregan abajo de la escalera. En otros bocetos, la soledad del hombre en el laberinto muda en la del asesino Macbeth, minúscula silueta aplastada por las altas torres del castillo y hundida en el dédalo de un corredor aparentemente sin fin. Diseños, siempre: no el teatro del porvenir, sino bosquejos que proponen la adaptación de su idea al arte transicional de la puesta en escena que se ocupa de representar piezas teatrales; pero también bosquejos que se amontonan en libretas, debido a que el escenógrafo no tiene su teatro y a que los directores teatrales no ponen el suyo a su disposición.

Hay, no obstante, algunas excepciones. Si nadie le confía un teatro, algunos le proponen poner su idea del teatro al servicio de la representación de obras de repertorio. En Florencia, la Duse se prestó a una puesta en escena del *Rosmersholm* de Ibsen, una de esas piezas "realistas" que es fácil tratar como poemas de lo invisible. Y para su Teatro de Arte de Moscú, Konstantin Stanislavski pidió a Craig que montara la obra teatral por antonomasia, *Hamlet*, el drama de aquel que "tiene tiempo de vivir porque no actúa". Montar *Hamlet* es ante todo llevar a la escena esa "inacción". De allí el primer principio fijado por el director, para estupefacción de actores a quienes Stanislavski había enseñado a apoderarse del personaje, a penetrarse de las razones que lo hacen actuar, de la época a la que pertenece y del medio que lo ha producido para encontrar la entonación, el proceder y hasta los accesorios aptos para presentar su verdad sensible a los espectadores. A esos actores, Craig les explicó de entrada que las dificultades de la producción "no residen tanto

en lo que hay que hacer como en lo que no hay que hacer".[7] Lo que no hay que hacer es encarnar el texto de Shakespeare. Como poema, ese texto se basta a sí mismo y no necesita representación alguna. Sobre el escenario, en cambio, las palabras del drama son simplemente materiales de los que el artista teatral se apropia para combinarlos con las formas plásticas, los colores, los movimientos y los ritmos. Con todo, Craig no agrega ni quita nada al texto shakespeariano. Pero lo devuelve a su estado de secuencias de palabras a las que es preciso dar un tono, un color, un movimiento. No se debe concluir de ello que el texto sea indiferente y brinde un mero pretexto decorativo. Lo que se trata de hacer presente en el escenario es sin duda *Hamlet*. Pero, y en esto Craig coincide con Mallarmé y Maeterlinck, *Hamlet* no es la historia de un príncipe que quiere vengar a su padre. *Hamlet* es el espíritu mismo del poema, la vida ideal que este opone a la realidad ordinaria. Montar *Hamlet* es poner en escena la realidad del poema y su conflicto con la otra realidad, de la que se nutre el teatro corrompido: la del poder y las intrigas, los crímenes y las venganzas. "En Hamlet, todo lo que está vivo en el teatro se enfrenta con las costumbres muertas que quieren aplastar el teatro."[8] Por eso no debe haber el más mínimo acuerdo, la más mínima posibilidad de reconciliación entre Hamlet y el resto del mundo. En consecuencia, la puesta en escena de Craig construye niveles de realidad, mundos sensibles diferentes, pasajes o barreras entre esos mundos. Aísla una figura

7. Versión taquigráfica de las conversaciones sobre la preparación de la puesta en escena de *Hamlet*, Biblioteca Nacional de Francia, Biblioteca de las Artes del Espectáculo, Ms B 25. Una buena parte del manuscrito se retranscribió en la obra de Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1982. Encontramos igualmente su análisis en Arkady Ostrovsky, "Craig monte Hamlet à Moscou", en Marie-Christine Autant-Mathieu (comp.), *Le Théâtre d'Art de Moscou: ramifications, voyages*, París, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 2005, pp. 19-61, y Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'oxymoron: studi e note sull'estetica della scena moderna*, Roma, M. Bulzoni, 1966.

8. Versión taquigráfica de las conversaciones sobre la preparación de la puesta en escena de *Hamlet*, citada en la nota previa.

para hacer de ella la medida de todas las demás. Eso es lo que ya hacía la puesta en escena de *Rosmersholm* en Florencia, donde aislaba la figura de Rebecca West: esta ya no era ni una ambiciosa ni una mujer agobiada por el peso de la culpa: era la figura de la vida tendida hacia la alta ventana que daba acceso a la "casa de las sombras" de Rosmer, donde se agitaban "seres vivos" privados de toda verdadera vida; era una Sibila délfica anunciadora de grandes acontecimientos.[9] De la misma manera, Hamlet no es un indeciso. Es el representante del poderío del poema, y la acción no es más que su confrontación con la ilusoria realidad de las intrigas de poder remedadas por las intrigas teatrales.

Para dar su equivalente visible a esa confrontación, Craig eludió el texto de Shakespeare y fue a buscar a otra parte el "retrato" de Hamlet capaz de engendrar el drama teatral. Lo encontró en un grabado anónimo del siglo XVI que no representa al príncipe danés sino al rey Salomón. En el centro de la imagen, el rey duerme "graciosamente", con la corona en la cabeza, bajo un baldaquino rematado por dos esfinges. A la izquierda se muestra al mismo monarca sentado a su mesa de trabajo. En el fondo, delante de la sala de audiencia, un par de un lado y un grupo de tres cortesanos de otro hablan en silencio, dejando al rey en una paz no perturbada por el "palabrerío insípido, extravagante" de los personajes que se agitan en las otras salas, con sus "gestos desordenados" y sus "citas perimidas". Aquí reposa, nos dice Craig, el alma de Hamlet, que bien puede dejar el *papel* de Hamlet al tumulto del "aposento de al lado".[10] Es el retrato de un príncipe dormido el que debe engendrar el drama. Tal como lo concibe Craig, este podría reducirse,

9. Cf. Isadora Duncan, *Ma vie*, traducción de J. Allary, París, Gallimard, 1998, p. 254 [trad. cast.: *Mi vida*, Buenos Aires, Losada, 1980], y Laura Caretti, "Rosmer's house of shadows: Craig's designs for Eleonora Duse", en Maria Deppermann *et al.* (comps.), *Ibsen im europaïschen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. Kongressakten der 8. Internationalen Ibsen-Konferenz, Gossensass, 23-28/6/1997*, Fráncfort, Peter Lang, 1998, pp. 51-69.

10. Edward Gordon Craig, "Le vrai Hamlet", en *Le Théâtre en marche*, traducción de M. Beerblock, París, Gallimard, 1964, pp. 143-144 [trad. cast.: *El teatro en marcha*, en *Escritos sobre teatro*, vol. 2, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2012].

por lo tanto, al monodrama de un hombre que tan pronto duerme como va a sentarse a su escritorio para estudiar o se sumerge en la ensoñación. Debido a ello, sería esencial que Hamlet estuviera siempre presente en el escenario como el indicio mismo de la textura sensible y el modo de realidad de cada personaje y cada escena. En el teatro, en efecto, también la tragedia hamletiana debe ser un montaje movedizo de ambientes dominado por tres tonalidades: la tonalidad abstracta de las emociones de Hamlet, la tonalidad semirrealista propia de los acontecimientos de la intriga y la tonalidad realista de los personajes que se consagran a racionalizar su curso: el prudente Polonio, los oficiales razonadores o los doctos sepultureros. Para acentuar mejor el aislamiento de Hamlet con respecto a los otros "personajes", Craig había previsto hacerlo acompañar por la figura plástica de la "muerte gozosa", encarnación escénica de la diosa de Tebas, inclinada sobre su hombro durante el célebre monólogo que debía decirse, no con el tono de la melancolía, sino con el de la exaltación. Incapaz de convencer a Stanislavski de lo justificado de esas invenciones, Craig logró al menos imponer la estructura visual del conflicto entre dos mundos. La escena de apertura marca el tono al oponer a los oficiales razonadores un espectro móvil apenas distinto del color de los altos biombos grises, esos *screens* que son la gran invención escenográfica de Craig: con ellos, el decorado se convierte en un ordenamiento de elementos geométricos ya no plantados en perchas, sino simplemente puestos en el suelo y ajustados en disposiciones modificables a lo largo de la pieza.

La escena siguiente muestra a Hamlet en la posición del rey Salomón del grabado: adormilado, entre sentado y tendido sobre una banqueta en primer plano. Detrás de él, el rey y la reina están sentados en su trono frente a los biombos dispuestos en semicírculo y cubiertos de papel dorado. De los hombros les cae un largo manto recamado en oro. Este habría debido envolver a la totalidad de la corte. En su defecto, los sombreros dorados de los cortesanos permiten apreciarlos en una sola masa indiferenciada de oro, brillante en la penumbra. Entre la corte y Hamlet, que responde al rey y la reina sin mirarlos y sin que haya que oír en sus palabras más que una música carente de significación, una barrera construida con grandes cubos separa los dos mundos o los dos "aposentos". En la masa envuelta en oro se puede ver la realidad de las intrigas ignorada por el soñador tendido. Pero es igualmente legítimo ver en ella el sueño –o la pesadilla– del príncipe adormilado: un sueño pobla-

do de animales fantásticos. Dado que, en torno de Hamlet, Craig querría ver únicamente la agitación de las figuras de un bestiario: rey Cocodrilo, Polonio sapo, Rosencrantz y Guildenstern camaleones o serpientes... Por eso el rey debe hablar como una figura de la pesadilla del príncipe –un ser a medias animal y a medias autómata cuyos brazos son como enormes garras y cuyas mandíbulas muerden las palabras que sueltan como sonidos metálicos o gruñidos sin significación–, para sumergirse luego con toda la corte en la oscuridad, como un sueño disipado, y dejar a Hamlet despertar solo en un monólogo pronunciado como para sí mismo.

La tensión entre dos mundos también es, en efecto, una tensión entre los usos del lenguaje, entre el lenguaje que se empeña en razonar las situaciones y el que manifiesta la textura sensible de estas y hace oír las distancias entre varias realidades. De tal modo, en el cuarto acto el canto de Ofelia debe imponerse como una sucesión de palabras sin significación, no dirigidas a nadie, como un aire musical ligeramente disonante que se mezcla con el madrigal cantado por las damas de la corte, mientras el rey y Laertes –los personajes que juegan a ser personajes– se empecinan de manera absurda en identificar alusiones en ellas. En la escena del cementerio, de igual modo, la voz de Hamlet debe resonar como la de Dante en el infierno, en medio de las disputas de los dos sepultureros que tropiezan con las palabras y los argumentos de los sabios a quienes imitan. Por eso la escena debía ser un cráter a cuyo borde Hamlet se habría asomado como el poeta al borde del abismo de los condenados.

Así, el poema se pondría en escena no como texto encarnado por personajes, sino como una arquitectura en movimiento de ambientes, líneas, colores y tonos. Pero a esta puesta en escena se opone otra, la del propio Stanislavski. Este quiere sin duda dejar a Craig el decorado de ambiente, pero pretende, como Laertes o Claudio, leer en las palabras los indicios de un sentimiento, y pide a sus actores que encarnen personajes. Por eso se niega a tener un único verdadero personaje opuesto a una masa indiferenciada. Quiere vestir a Polonio con un caparazón conforme al bestiario de Craig, pero aspira a dirigir no a un sapo sino a un buen padre de familia que es a la vez un político sagaz. Y el rey, para él, es un autócrata manipulador, no un cocodrilo; Ofelia, una joven enamorada de alto rango, no la cantante callejera con la cual quiere identificarla Craig. A la visión plástica y musical en que consiste el drama para

este último se opone su cuaderno de dirección, cubierto de flechas que indican las direcciones de la "irradiación invisible del sentimiento", tal como la emiten o la reciben los personajes. En consecuencia, en el escenario del Teatro de Arte no habrá ni cráter ni "muerte gozosa". Solo algunas escenas llevarán la marca propia del escenógrafo: los altos biombos de la escena inicial, la masa de oro de la corte, la fosa donde Hamlet pone en escena la representación que debe hacer caer en la trampa a Claudio, la visión final de Fortimbrás como arcángel Miguel frente a un bosque de lanzas agitadas por el viento. En cuanto al resto, habrá actores que representarán sus roles y reducirán el papel de Craig al uso de esos biombos que, por añadidura, se derrumbarían una hora antes de levantar el telón. La conclusión de Craig será que el más talentoso y mejor dispuesto de los hombres del "teatro moderno" está aún a años luz del teatro por venir. Después del *Hamlet* de Moscú solo pondrá en escena una pieza, catorce años más adelante: *Madera de reyes*, de Ibsen, obra emblemática además del nuevo teatro, porque opone dos mundos en dos hombres: Haakon, el pretendiente, que quiere simplemente ser rey y unir a su pueblo, porque es lo bastante "estúpido" para creer en la voluntad y sus designios, y Skule, el pretendiente que duda de su derecho y, como Hamlet o Wallenstein, espera un signo decisivo para actuar, porque presiente que "un objetivo fijo es poca cosa para un hombre" y desea más bien "comprender y saborear la vida como un todo".[11] Además de esta descalificación de la voluntad real, el público danés no apreciará demasiado ver a un obispo morir en medio de cubos azulados que recuerdan los cajones de un depósito portuario, y una Noruega medieval sumergida en un ambiente de asueto italiano, realzado por colgaduras francesas, puertas orientales y linternas japonesas. El director, por su parte, volverá a su teatro miniaturizado de Florencia y a su sueño de un arte que una "las tres grandes artes impersonales de la tierra",[12] la arquitectura,

11. Con respecto a estas notas de Craig sobre los personajes, véase Frederick J. Marker y Lise-Lone Marker, *Edward Gordon Craig and* The Pretenders*: A Production Revisited*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1981, p. 52.

12. Edward Gordon Craig "Motion. Being the preface to the portfolio of etchings by Gordon Craig", *The Mask*, 1(10), diciembre de 1908, p. 186.

la música y el movimiento: un drama que podría elaborarse con el mero desplazamiento incesante de los proyectores que, a la manera de un arco sobre un violín, barran los paneles de biombos capaces a su vez de desplazarse por todos los puntos del escenario; un escenario dividido en cuadrados regulares que sean las caras superiores de paralelepípedos, aptos a su vez para subir y bajar con el fin de abrir y cerrar interminablemente el espacio y engendrar en él, según las necesidades, escalones, plataformas o murallas.[13]

El corazón de la reforma teatral es el espacio modulable, transformable al infinito por el desplazamiento de elementos combinables y los juegos de la luz. Por eso Craig se quedó pasmado cuando, durante su invierno moscovita, un mecenas ruso le mostró una serie de dibujos, los "espacios rítmicos" de Appia: altos pilares hechos de bloques cuadrados cuyas sombras se proyectan sobre vastas gradas y plataformas; "juegos de colinas" formados por un escalonamiento de tapias bajas de líneas rectas, semejantes a olas suspendidas en su movimiento; escaleras evocadoras de terrazas de palacio cretense; avenidas de cipreses de negro diseño geométrico; cascadas similares a cajas de órgano; espacios despejados que la luz transforma en claros o islas, bañados por el sol mediterráneo o los rayos de un claro de luna, e incluso solo habitados por la sombra de un ciprés. A primera vista, estos espacios son muy comparables a los de Craig. Este y Appia comparten, en efecto, la misma idea fundamental: el teatro es ante todo cuestión de arquitectura, movimiento y luz. Sobre esta base común, sin embargo, dos ideas del movimiento se cruzan para ir en sentidos opuestos. Para Craig el movimiento es el de la escena misma. Esta es a la vez el templo de la diosa y el despliegue de sus gestos. De los frisos griegos que habían inspirado la danza de Isadora Duncan, Craig quiere remontarse al templo del que se extrajeron. La idea teatral es una idea que se realiza en la construcción de un espacio, y en esa arquitectura global deben fundirse, como lo hacen las delgadas siluetas de sus dibujos, los cuerpos expresivos hechos para confesar debilidad y no para realizar ideas. En cuanto a los espacios rítmicos de Appia, no están poblados por silueta alguna. Pero sus soledades desiertas son plataformas donde deben

13. Sobre este aspecto, véase en particular Edward Gordon Craig, *Scene*, Londres, H. Milford/Oxford University Press, 1923 [trad. cast.: *Escena*, en *Escritos sobre teatro*, vol. 2, *op. cit.*].

desplegarse las esculturas en movimiento de los cuerpos vivos. En consecuencia, Appia entiende exactamente al revés la relación del friso escultórico y el cuerpo danzante. En él, el trabajo de la luz consiste siempre en esculpir los cuerpos. Pero justamente por eso, lo que esculpe son cuerpos en movimiento. Y este movimiento de los cuerpos debe dar a la interioridad de la idea su forma concreta, una forma plástica a la que la arquitectura de la escena solo proporciona su soporte.

Puesto que Appia sigue siendo fiel a la idea expresada en *La Mise en scène du drame wagnérien*: dar a la "música" una forma espacial visible. Pero la formulación del problema ha cambiado desde el ensayo de 1894. En efecto, la ambición de Appia es ahora salir del dilema con que se ha topado en la espacialización de la música wagneriana. Quería extraer su principio de la sola partitura, pero, en realidad, lo encontraba en otra parte: en la esencia filosófica de la música, esa renuncia a la voluntad simbolizada por el desinterés progresivo de Wotan. La puesta en escena de *El anillo del nibelungo*, como la de *Hamlet*, debía ser pues, en su núcleo, la manifestación de cierta *inactividad*. Y por eso mismo, música y espacio se mantenían separados, unidos solamente en la idea. El arte de la interioridad no podía darse la fórmula unitaria de su presencia espacial. La dificultad no era circunstancial. Se trataba de un problema mucho más general, cuya formulación había planteado Hegel: la forma sensible del arte no puede ser el resultado de la pura voluntad artística. Solo puede nacer de su encuentro con lo que no es el arte, las formas de educación y de vida de una comunidad. Un lector de Hegel a menudo citado por Appia, Hippolyte Taine, había sacado las consecuencias de ello, al explicitar extensamente en sus cursos el principio de los resultados del arte griego: lo resumía en un término, *orquéstica*, la educación del cuerpo impartida a los jóvenes griegos de buena familia, que hacía de ellos hombres consumados en todos los ejercicios físicos, tanto los del canto y la danza como los de la lucha, y capaces de regalarse a la salida de sus banquetes privados "la ópera en pequeño y a domicilio",[14] pero también duchos en el arte de conducir coros,

14. Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, vol. 2, París, Hachette, 1918, p. 173 [trad. cast.: *Filosofía del arte*, vol. 2, Madrid, Espasa-Calpe, 1960].

danzas y desfiles en honor de los dioses de la ciudad, o de lanzarse al asalto al son de las flautas. Esa orquéstica u orquéstrica que predisponía los cuerpos para el arte porque predisponía para los fastos de la vida privada, así como para las tareas y las pompas de la vida pública, religiosa y guerrera, era lo que bailarines, coreógrafos y decoradores se dedicaban a recuperar en los frisos y vasos griegos de los museos. Pero a juicio de Appia era inútil buscar en las obras artísticas el secreto de esa *predisposición de los cuerpos* al arte que las hacía posibles. En las líneas inmóviles de los frisos griegos no podía encontrarse la manera de dar su espacio a la nueva música. Había que buscarlo fuera del arte, allí donde la única preocupación era dar a los cuerpos una nueva salud y un nuevo equilibrio. La nueva orquéstica se llamaba "gimnasia rítmica" y tenía su centro en Ginebra, en la escuela de Émile Jaques-Dalcroze. Este era músico, sin duda, pero no se dedicaba a crear obras de arte sino únicamente cuerpos capaces de sentir los ritmos que los habitaban y darles, por el control de cada músculo, su figura exacta en el espacio. No era necesario entonces oponer, como hacía Craig, la perfección arquitectónica de la luz y el movimiento a la anarquía de los cuerpos. Era menester, a la inversa, encontrar en el cuerpo humano el principio de la reunión de los poderes separados que había sido el programa de Wagner. El único lugar donde poesía, música y espacio podían reunirse era el cuerpo vivo. Solo él era capaz de enlazar concretamente la recitación y el canto, la duración musical y su despliegue espacial. No se trataba simplemente de ofrecer a la música cuerpos que le sirvieran de instrumentos exactos. Había que recusar la misma relación instrumental, llevar el control cerebral del valor de cada contracción muscular en el espacio y el tiempo al punto en que ese control se autosuprime y el pensamiento ya no se separa de sus modos de ejecución. La toma de posesión por el cuerpo de su ritmo propio eliminaba la relación de exterioridad entre fines y medios y entre una idea y su ejecución, un arte y sus intérpretes, un ritmo interior y su traducción espacial.

La puesta en escena ya no es entonces el nombre de un arte nuevo que efectúa la síntesis entre las artes separadas de la palabra, los sonidos y el espacio. Designa más bien el lugar de una conversión hacia el único centro que da a los poderes del arte su unidad, el cuerpo vivo. Las plataformas y escaleras, hechas de elementos combinables, se destinarán no a simbolizar la idea del drama de Shakespeare, Wagner o Ibsen, sino a permitir el despliegue colec-

tivo del poder recuperado de los cuerpos. En Hellerau, en 1912, las sombras dichosas y las furias del *Orfeo y Eurídice* de Gluck lo demostrarán. En las escaleras de Appia, según la escenografía pautada por Jaques-Dalcroze, no se tratará de resolver el problema de la representación escénica de la ópera, sino más bien de utilizar escenas extraídas de ella para demostrar el poder de un arte nuevo, es decir, de una nueva unión del arte y la vida: una actuación que simboliza el poder colectivo de los cuerpos que, al abandonar la actitud pasiva de quienes miran espectáculos en un teatro, obras en un museo u objetos de lujo en un escaparate, han aprendido de qué son capaces.

En efecto, aun cuando hileras de espectadores sentados en graderías estén frente a las evoluciones de las sombras y las furias que reciben a Orfeo, el lugar donde estas evolucionan no es un teatro. Es un instituto, especialmente construido para que Jaques-Dalcroze ejerza su tarea docente y, llegado el caso, muestre sus resultados. Y no es un azar que el instituto esté situado en ese suburbio de Dresde. Hellerau es la sede de Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst, empresa de muebles y equipamiento doméstico que no es una fábrica como las demás. Su fundador, Karl Schmidt, es uno de los miembros fundadores del Deutscher Werkbund, el grupo de arquitectos y diseñadores que asigna a su arte una meta social y espiritual al mismo tiempo: dar a la decoración y los objetos de la vida cotidiana un estilo que se oponga a la multiplicidad anárquica de estilos concebidos por la vanidad de artistas interesados en firmar su producción, para la vanidad de clientelas deseosas de exhibir su riqueza o hacer que su gusto sea admirado. Estilizar los objetos de la vida cotidiana es despojarlos de esas decoraciones hechas para significar un dominio artístico o un rango social; es darles las formas puras que se amoldan a sus funciones bien entendidas. Y es, de tal modo, hacer de esos objetos útiles los elementos formadores de una nueva cultura. Los talleres donde la industria moderna se alía con la tradición artesanal no solo fabrican, por lo tanto, equipamiento doméstico. También quieren crear las formas de una vida nueva. Por eso Schmidt hizo construir para sus obreros la primera ciudad jardín alemana, igualmente planificada por un arquitecto del Werkbund, Richard Rimerschmied. En ese marco, otro miembro del Werkbund, el filántropo Wolf Dohrn, ofreció a Jaques-Dalcroze un lugar, a imagen del que ya había soñado otro fundador de la asociación, Theodor Fischer: "*Una casa* no para habitar solo y

en familia, sino *para todos*; no para aprender y ser inteligente, sino *para estar contento*; no para orar conforme a tal o cual convicción religiosa, sino *para la reflexión y la vida interior.* En consecuencia, no una escuela, no un museo [...]. Y, no obstante, un poco de todo eso, *con algo distinto por añadidura*".[15] Al poner las líneas de los edificios al servicio exclusivo de las actividades que deben realizarse en ellos, las concepciones arquitectónicas de los teóricos del Werkbund vienen a coincidir exactamente con las concepciones plásticas de Jaques-Dalcroze y Appia. Ahora bien, una institución educativa no es un lugar de espectáculo. Es un lugar afectado a dos clases de actividad: en primer término los ejercicios de enseñanza destinados en parte a aficionados que pagan, y en parte a los hijos de obreros, admitidos gratuitamente; en segundo término, las reuniones y fiestas que congregan a la comunidad de quienes participan de esa acción educativa y las personas movidas por su vocación social general. Por lo tanto, en el instituto de Hellerau no hay una sala teatral sino una gran sala común: un largo rectángulo de planta abierta donde nada delimita, frente a las graderías, un escenario teatral. El espacio de actuación se define únicamente por el ensamblaje de pilonas rectilíneas que funcionan como hitos para las evoluciones curvas que, al son de un piano visible o una orquesta bajo el nivel del piso, trazan los gimnastas rítmicos de pies descalzos, cubiertos con camisetas de trabajo o túnicas plisadas que se amoldan a las actitudes.

En cuanto a las personas sentadas en las gradas, no son –no deberían ser– espectadores, asistentes a una representación, sino hombres solidarios de la actuación realizada frente a ellos, con igual responsabilidad por el desarrollo de un poder colectivo de los cuerpos. Puesto que el arte vivo que se despliega en la sala es antinómico con la idea misma de un arte exhibido como espectáculo. Si la síntesis del pensamiento, la música y el espacio reside exclusivamente en el cuerpo del gimnasta rítmico, el arte nuevo consiste en el despliegue de esa síntesis por sí misma. Es lo que resume Appia en un texto manifiesto del arte nuevo, el arte "vivo" del futuro:

15. Wolf Dohrn, *Die Gartenstadt Hellerau: eine Schrift*, Jena, Diederichs, 1908, p. 27, citado en Marie-Laure Bablet-Hahn, presentación de Adolphe Appia, Œuvres complètes, vol. 3, Lausana, L'Âge d'homme, 1988, p. 95.

> Nuestro cuerpo es el autor dramático. La obra de arte dramático es la única obra de arte que se confunde con su autor. Es la única que tiene existencia cierta *sin espectador*. El poema debe leerse; la pintura y la escultura, mirarse; la arquitectura, recorrerse; la música, escucharse; la obra dramática se vive, y quien la vive es el autor dramático. El espectador acude a convencerse de ello; a eso se limita su papel. La obra vive por si sola y sin el espectador.[16]

La obra de arte viva no se representa. Se ejecuta y se comparte. Por consiguiente, el público diverso de residentes de Hellerau y estetas cosmopolitas que entre fines de junio y comienzos de julio de 1912 se reúne en el instituto no ha sido invitado a representaciones teatrales, sino a fiestas de fin de curso donde se muestra el trabajo realizado en el año. Se lo invita a "convencerse" del poder de arte que pueden desplegar quienes han abandonado la posición en la que los invitados, por su parte, siguen confinados: el poder de arte de aquellos y aquellas que han aprendido a "vencer *al público*" en sí mismos.[17] El "público" acude, en suma, a presenciar su derrota. Acude –debería acudir– no para asistir a un espectáculo, sino para deshacerse de la posición del espectador: "Cada uno siente que, en el fondo, no tiene derecho a asistir al drama que se vive frente a él; que el que se le hace es un favor insigne y que, para ser digno de recibirlo, debería él mismo participar en la acción, las lágrimas y los cantos de los intérpretes".[18] Acude para solidarizarse con la expresión de esa vida que ha conquistado su estilo y para refrendar esa escritura colectiva naciente, que es el manifiesto de un nuevo pacto estético. La sala de Hellerau no es un teatro modernizado; es la prefiguración de un nuevo vínculo. Ese lugar se llamará la "Sala", a secas, y será una "catedral del porvenir que, en un vasto espacio libre y transformable, acogerá las manifestaciones más diversas de nuestra vida social y artística, y donde florecerá el arte dramático, *con espec-*

16. Adolphe Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, en Œuvres complètes, vol. 3, *op. cit.*, p. 387 [trad. cast.: *La obra de arte viviente*, en *La música y la puesta en escena...*, *op. cit.*].
17. Adolphe Appia, "Style et solidarité", en *ibid.*, p. 72.
18. Henry C. Bonifas, reseña en *La Semaine littéraire* (Ginebra), 26 de julio de 1913, reproducida en *ibid.*, p. 220.

tadores o sin ellos".[19] La "sala a secas" es la revocación de todo espacio que separe el escenario y la sala, la obra de los artistas y la vida de quienes los miran. La "conversión estética" consiste "en tomarse uno mismo como la obra y la herramienta, para ampliar luego ese sentimiento y la convicción resultante a sus hermanos".[20] En el seno mismo de la religión estética se afirma esta fe que encontrará su aplicación en los tiempos heroicos de la revolución soviética.

Pero la que llena en 1912 y 1913 la sala del instituto de Hellerau no es todavía la obra de arte del futuro. No hay dudas de que en ella el sistema de Appia alcanza una exaltada proclamación, pero está presente sobre todo por sus escaleras. La dirección de actores, que se identifica con la conducción del trabajo de los gimnastas rítmicos, corresponde lógicamente a Jaques-Dalcroze. La realización práctica de la iluminación, en cambio, queda en manos de otro. Este ha sacrificado la luz activa de los proyectores, esencial a juicio de Appia para construir la relación de los cuerpos vivos con el espacio inanimado. Ha privilegiado una luz de ambiente, que envuelve a ejecutantes y espectadores en una misma atmósfera etérea de colores cambiantes y transforma a los coristas en figuras de cuadros prerrafaelistas. Como en Moscú el invierno anterior, el papel del artesano del nuevo teatro queda reducido a la concepción de los practicables. Pero, a diferencia de Craig, Appia ya no está presente para asistir a la desnaturalización de su proyecto global. Airado a causa del vestuario abigarrado previsto en un momento por los decoradores, se ha ido sin posibilidad de retorno del lugar donde se pretendía llevar a la práctica su concepción. Y, después del silencio de los tiempos de guerra, hará en escenarios de ópera tradicional, en la década de 1920, las únicas "puestas en escena" propiamente dichas de su carrera: un *Tristán e Isolda* en la Scala, en 1923, denunciado por la crítica como una "calvinización" del drama wagneriano, y un *Anillo* en Basilea, en 1925, interrumpido por una camarilla al cabo de dos episodios.

Compromisos imposibles, en cierto sentido. Para decirlo con más exactitud, imposibles de llevar a la práctica por los inventores

19. Adolphe Appia, "L'avenir du drame et de la mise en scène", en Œuvres complètes, vol. 3, *op. cit.*, p. 337.

20. A. Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, *op. cit.*, p. 394.

de la nueva escena. Puesto que otros lo lograrían de sobra. Mientras que Craig y Appia no tuvieron más remedio que volver a sus dibujos o sus marionetas, sus plataformas y sus escaleras iban a convertirse en los elementos emblemáticos de los decorados estilizados de la nueva escena. E incluso serían, en la reapertura de Bayreuth a comienzos de la década de 1950, el símbolo de la desnazificación de la ópera wagneriana. Pero las escaleras estarían allí, precisamente, sin el templo al que servían de gradas: sin la escena viva, desembarazada de la presencia humana, cuya efectividad remedaba Craig frente a la escena miniatura de Florencia; sin el gran templo de la vida colectiva soñado por Appia, a medio camino entre las fiestas de los viñateros de Vevey y la reconstrucción soviética de la toma del Palacio de Invierno. Es que el templo del teatro inmóvil y el del cuerpo vivo excedían ambos, en sentidos opuestos, el dispositivo de la escena teatral. Demandaban la supresión del teatro para realizar su esencia espacial por fin revelada o recuperada, ya fuera en el juego de las máquinas o en el impulso colectivo de los cuerpos. Los dos grandes renovadores del teatro llevaban la lógica de la renovación al punto extremo en que significaba la muerte del espectáculo ofrecido sobre el escenario por actores a espectadores. La realización de una esencia auténtica del teatro conducía así a su supresión. Sin embargo, en el cruce de esas realizaciones imposibles, en el punto de encuentro entre la fusión de los cuerpos parásitos en el espacio absolutizado de la escena y la sobrepresencia de los cuerpos que niegan el artificio de esta, el arte moderno de la puesta en escena iba a encontrar sus principios y sus fórmulas.

11
La máquina y su sombra
Hollywood, 1916

> Entre los actores cinematográficos, Chaplin es sin ninguna duda el más cinemático. Sus guiones no son textos escritos, se crean en el transcurso de la actuación. Él es quizás el único artista de cine que procede a partir del material en bruto.
>
> Los movimientos de Chaplin y todas sus películas se conciben no en la palabra o el dibujo sino en el centelleo de la sombra gris y negra. Chaplin ha roto completa y definitivamente con el teatro y, por esta razón, merece a no dudar el título de primer actor de cine [...]. En sus filmes, Chaplin no habla. Se mueve. Trabaja con el material cinematográfico, en vez de traducirse él mismo del lenguaje teatral al lenguaje de la pantalla.

Este juicio de Viktor Sklovski resume bastante bien el estatus de Chaplin en el pensamiento de la vanguardia de la década de 1920.[1] A esta identificación entre la actuación del nuevo actor y el arte de las sombras cinematográficas se opone, no obstante, el juicio de uno de los cineastas que teorizaron con mayor vigor la especificidad del séptimo arte, Jean Epstein. Este admira, no cabe duda, al

1. Viktor Sklovski, *Literatura i kinematograf*, Berlín, Russkoe Universal'nol Izdatel'stov, 1923, p. 53; versión francesa, "Littérature et cinématographe", en Viktor Sklovski y Alekséi Kruchenykh, *Résurrection du mot*, París, Champ libre, 1985, p. 140 (traducción francesa modificada) [trad. cast.: "Literatura y cine", en *Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1971].

creador de Carlitos [Charlot], cuya efigie adorna su folleto *Bonjour, cinéma*. Pero para él, Chaplin "no aportó al cine otra cosa que su persona" y debe estudiárselo "como un fenómeno que evoluciona dentro de límites muy restringidos y completamente al margen del cinematógrafo, que sólo usó los objetivos con extrema prudencia y hasta desconfianza, para registrar una pantomima originada en el *music-hall* inglés, solo ampliada por todos los horizontes de la pantalla y, además, admirable en su minucia".[2]

Estos dos juicios no expresan únicamente los sentimientos particulares de sus autores. Reflejan con claridad el estatus ambiguo de la figura de Chaplin. Por un lado, se la asimila por completo al despliegue de las potencialidades del arte cinematográfico; por otro, se la sitúa en los márgenes de ese arte, identificada con una actuación en la que el cine solo habría sido el medio de registro, y con un mito que le habría servido de emblema. Estas dos argumentaciones contradictorias se fundan, sin embargo, en un mismo principio: el nuevo arte de las formas visuales en movimiento se opone al arte de la representación, es decir, al arte fundado en la reproducción pasiva de un dato preexistente. Es una actuación sin mediación, sin modelo copiado ni texto interpretado, sin oposición de una parte activa y una parte pasiva. Sklovski y Epstein se limitan a extraer de ese principio consecuencias opuestas. El primero nos dice que la pantomima de Chaplin rompe con la esencia misma del teatro: el sometimiento del desempeño del actor a la interpretación de una intriga. Chaplin no crea un equivalente visual de las palabras, da una forma inmediatamente plástica a las ideas. Epstein, por su parte, concede que el arte de Chaplin es el de un movimiento autónomo, liberado de la mediación teatral de la historia y del texto. Pero ese movimiento autónomo no es el del cine. No es producido por los recursos propios de la máquina cinematográfica. Participa de un género tradicional y popular del teatro sin palabras. Frente a esta pantomima, la cámara actúa como simple aparato de registro. En consecuencia, es tan pasiva, está tan sometida a un dato exterior como el actor lo estaba delante del texto.

Una misma idea de la modernidad cinematográfica da así lugar a dos apreciaciones divergentes. Cada una de ellas hace hincapié

2. Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, 1921-1953, vol. 1, *1921-1947*, París, Seghers, 1974, pp. 234 y 239.

en un aspecto de esa modernidad. Sklovski privilegia el rechazo de la intriga en beneficio de la prestación motriz y plástica inmediata. Pero el rechazo de la relación teatral tradicional entre texto e intérprete no puede bastar para definir la novedad cinematográfica. Tanto menos cuanto que, desde Appia, Gordon Craig y Meyerhold, el teatro mismo ya ha iniciado esa ruptura. Por lo demás, fue Meyerhold quien elaboró la idea del movimiento que Sklovski aplica aquí a Chaplin: una sucesión de pasajes, cada uno de ellos puntuado por una pausa. Epstein tiene, en consecuencia, alguna razón al negar que la obra de Chaplin sea puramente cinematográfica y reivindicar una especificidad del cine ligada a su instrumento propio. Pero, a la inversa, el cine no podría definirse como arte por el solo hecho de "valerse de los objetivos" por sí mismos o de hacer de ellos los únicos ejecutantes de una voluntad de arte. El cine no es el arte de la cámara, es el arte de las formas en movimiento, el arte del movimiento escrito en formas negras y blancas sobre una superficie. El argumento de Sklovski recupera entonces su fuerza. Las actuaciones de Charles Chaplin se producen frente a una cámara, pero no por ello los movimientos dibujados por Carlitos en la pantalla dejan de definir una escritura inédita: una manera de inscribir signos sobre una superficie blanca que ya no es la de la transcripción de las palabras; un modo de poblar un espacio de formas y movimientos que ya no son la expresión de sentimientos definidos. El arte del movimiento de las imágenes no se limita al de los movimientos de la cámara. Y el "medio" [*médium*] del arte cinematográfico no se reduce al instrumental que permite captar movimientos y reunir y proyectar imágenes móviles. Un medio no es ni un soporte, ni un instrumento, ni una materia específica. Es el ámbito sensible de su coexistencia. Los "movimientos" del cine definen un arte en la medida en que transforman las distancias y los modos de la percepción, las formas de desarrollo y la sensación misma del tiempo. Estas distorsiones de la percepción no solo son posibles por los recursos de la cámara y los artificios del montaje. Esos artificios siguen siendo prestaciones técnicas que imponen las competencias del artista a las capacidades de la máquina. Para que haya arte, es preciso que un esquema estético mantenga unidas las dos competencias, la materia sobre la cual se ejercen y la que producen, y las haga converger en la producción de un nuevo tejido sensible.

En ese sentido, el "medio" del arte supera siempre los recursos propios de un arte. No son simplemente la materia y los instru-

mentos propios del cine los que pueden hacer de este un arte. Es la manera como el cine sabe supeditarlos a la nueva distribución de lo sensible donde, en esa época, un arte nuevo busca definirse a través de las investigaciones de los poetas y los coreógrafos, los pintores o los directores teatrales. Chaplin puede valerse con parsimonia de los objetivos cinematográficos. Pero no por nada su efigie adorna el folleto en que Jean Epstein saluda el arte nuevo del cine. Él mismo nos da una razón: "Está vivo de otra manera que el cinematógrafo".[3] Se nutre, nos dice, de la vida legendaria e impersonal de Cenicienta y el Gato con Botas. Pero la explicación es un poco limitada. Epstein bien debe saber que si los artistas de su tiempo se interesan tanto en los personajes de los cuentos y las fábulas, no es exclusivamente a causa de su poder imaginario. Es porque la simplicidad de sus caracteres y sus historias se presta bien a los nuevos intentos del arte para recomponer las figuras vivas a partir de formas abstractas y sustituir las intrigas por la mecánica de movimientos elementales. De hecho, el hombrecito de andar irregular se nutre de la misma vida que anima la prosa del amigo e inspirador del cineasta, el poeta Blaise Cendrars, cuyas frases, para saludar el "profundo hoy", se reducen fácilmente a una sola palabra, que irrumpe como la electricidad de una descarga nerviosa. Y el modo de andar de pelele desarticulado del hombrecito, con su sombrero demasiado pequeño y zapatos demasiado largos, chaqueta demasiado estrecha y pantalón demasiado amplio, pertenece a la misma vida que los personajes hechos de rectángulos y cilindros de su otro amigo, el pintor Fernand Léger. Este no rodará jamás el filme *Carlitos cubista*, donde Carlitos debía recoger al despertar y ordenar a la noche los pedazos de su cuerpo pictórico. Pero sí hará de él el "presentador" del *Ballet mecánico*, en cuyo episodio final el hombrecito se dividirá en pedazos independientes para saludar mejor al público imaginario de ese ballet que mezcla formas abstractas, labios carnosos, resortes de máquinas y utensilios de cocina.

La "vida" de Carlitos no es entonces otra cosa que la vida misma de ese arte nuevo que atraviesa las fronteras de separación de las diversas artes, como atraviesa las que separan el arte de la vida prosaica y la actuación viva de los movimientos de la máquina. La conjunción misma del sustantivo "ballet" y el adjetivo "mecánico"

3. J. Epstein, *Écrits sur le cinéma...*, vol. 1, *op. cit.*, p. 240.

nos ayuda a comprender el vínculo entre la actuación de Carlitos y el devenir arte del cine. Para que el arte de la cámara fuera reconocido como arte, era menester ante todo que se borrara la frontera entre lo artístico y lo mecánico. Puesto que esta no oponía simplemente las invenciones del arte a los automatismos de la máquina. En un sentido más profundo, separaba dos tipos de cuerpos y dos maneras de hacer uso del propio cuerpo. En el uso antiguo, un "mecánico" no era un hombre que trabajaba con máquinas. Era un hombre encerrado en el círculo de las necesidades y los servicios. Los gestos del "mecánico" eran tan diferentes de los del hombre de acción como la vida prosaica lo era de la vida noble. Para que el cineasta fuera arte, era preciso salvar la distancia entre dos gestualidades. Por eso, no era una mera coquetería la que llevaba a los admiradores de Chaplin a apelar en lo tocante a él a tantas referencias prestigiosas, que tendían entre la farsa shakespeariana y los vuelos de Isadora Duncan un hilo que pasaba por los Pierrot de Watteau y los arabescos de Aubrey Beardsley. El destino de Chaplin como artista y del cine como arte supone, de hecho, que los gestos del hombrecito y los movimientos de la cámara se inscriban juntos en una continuidad entre arte popular y gran arte, que sea también una continuidad entre pantomima y trazado gráfico. Ya en 1918, un periodista norteamericano refutaba a quienes acusaban de "vulgaridad" a Carlitos, y revelaba para ello en el episodio de *The Bank*, donde él recoge de un cubo de basura el ramo desdeñado por su amada, una "nota trágica [...] realmente shakespeariana".[4] Dos años después, uno de sus colegas ve en Carlitos "un Puck, un Hamlet, un Ariel".[5] A esta referencia shakespeariana, Élie Faure asociará las fiestas galantes de Watteau y los paisajes de Corot, en tanto que Aragon asimilará al vagabundo a los arlequines de Picasso. Louis Delluc convocará en conjunto pintura del *Quattrocento*, grafismo *modern style* y coreografía neohelénica para celebrar el

4. Julian Johnson, "Charles, not Charlie", *Photoplay*, 14(4), septiembre de 1918, p. 83, citado en Charles J. Maland, *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 49.

5. Benjamin de Casseres, "The Hamlet-like nature of Charlie Chaplin", *The New York Times*, 12 de diciembre de 1920, citado en *ibid.*, p. 63.

ballet campestre de *Sunnyside*, donde Carlitos, pinchado en el trasero por un cactus, se transforma en fauno arrastrado a la danza por cuatro ninfas de túnica duncaniana: "Gimnasia rítmica, Dalcroze, Duncan, Botticelli, Aubrey Beardsley, ahórquense. El ritmo de la línea plástica tiene un nuevo maestro. [...] Charlie Chaplin es un coreógrafo igual a Fokine, Nijinski, Massine y –compréndanme– Loïe Fuller".[6] No hay duda de que la referencia a Loïe Fuller debe "comprenderse" como la alianza del velo, accesorio de danza antigua reinventada, y la tecnología de la proyección eléctrica. Una separata del número que le dedica *Le Disque vert* resume esta identificación de la figura de Carlitos con todo lo que el nuevo arte espera de la conjunción entre la decoración de vaso griego, la *feería* shakesperiana, la fragmentación pictórica, la nueva coreografía y el relámpago eléctrico: "Carlitos es un curso de arte moderno. Es repentino. Ni perífrasis, ni introducción. Es inmediato".[7]

La inmediatez: eso es lo que reclama el arte de las sombras móviles proyectadas. Como ese arte está privado de la carne viva, de la profundidad escénica y de las palabras del teatro, su prestación instantánea debe identificarse con el trazado de una escritura de las formas. El arte nuevo es el que suprime la distancia: la de la idea a la forma o la del texto a su interpretación, la de la actuación viva a situaciones, pensamientos y sentimientos que habría que reconocer en ella, o a sombras proyectadas con una historia dotada de un comienzo, un medio y un fin. Mallarmé resumió de una vez por todas su fórmula: "El Moderno desdeña imaginar; pero, experto en servirse de las artes, espera que cada una lo arrastre hasta donde resplandece un poder especial de ilusión, y luego consiente".[8]

Un poder especial de ilusión es un poder que niega la separa-

6. Louis Delluc, "Une idylle aux champs", *Paris-Midi*, 17 de diciembre de 1919, y "Charlot brocanteur", *Paris-Midi*, 28 de enero de 1920, reeditados en *Écrits cinématographiques*, tomo 2, vol. 2, *Le Cinéma au quotidien*, París, Cinémathèque française/Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1990, pp. 139 y 151.

7. *Le Disque vert* (París-Bruselas), tercera serie, 2(4-5), 1923, p. 673.

8. Stéphane Mallarmé, "Richard Wagner. Rêverie d'un poète français", en *Divagations*, *op. cit.*, p. 154 [trad. cast.: "Richard Wagner, ensueño de un poeta francés", en *Divagaciones...*, *op. cit.*].

ción del autor, la obra y el intérprete, y, con ella, la jerarquía de los fines y los medios, la idea activa y la ejecución pasiva. Pero esta supresión de la mediación puede entenderse de dos maneras opuestas. Por una parte, el autor de la actuación ilusionista es el representante del sueño wagneriano de un arte total donde quien concibe la idea controla también su ejecución en todos sus detalles. En ese sentido, Chaplin adapta el sueño del arte total a los medios propios del cine: la proyección sobre una superficie plana de una actuación dramática exactamente idéntica a una realización plástica. El artista cineplástico Chaplin que "no interpreta un papel" sino que "concibe el universo de conjunto y lo traduce por los medios del cine" es, para Élie Faure, el nuevo instrumento expresivo apto para animar "el drama cineplástico donde la acción no ilustra una ficción o una intención moralizadora y hace en cambio un todo monumental".[9] Chaplin se vale parsimoniosamente de los objetivos, pero esta misma parsimonia se incluye en la concepción del arte total donde un mismo artista produce la idea de una figura sensible, la lleva a la actuación y la transmite por medio del registro. Louis Delluc lo resume en la imagen del pintor de sí mismo: "Él es su propio pintor. Es la obra y el autor a la vez. Ha hecho algo que solo es posible en el cine –¡que el dandismo me perdone!–, es decir: pintar, modelar, esculpir directamente en su carne y su rostro una trasposición de arte".[10]

Pero el poeta de sí no es el dandi que se expone como obra de arte. Es un artista que desaparece en su creación, es decir, en este caso, en su propio cuerpo, cuyas posibilidades expresivas limita a algunas actitudes y movimientos simplificados. El "poder especial de ilusión" reemplaza la ciencia de las intrigas, la representación de los personajes y la encarnación de los sentimientos por la inmediatez de las figuras mudas, que provocan su efecto al fundirse en el dibujo de un contorno o singularizarse por algunos gestos y actitudes rudimentarios. La pantomima de Carlitos es oportuna para sintetizar las dos grandes virtudes de simplificación que, desde

9. Élie Faure, "Charlot", en Œuvres complètes, vol. 3, París, Jean-Jacques Pauvert, 1964, p. 309.

10. Louis Delluc, *Charlot* (1921), en *Écrits cinématographiques*, vol. 1, *Le Cinéma et les cinéastes*, París, Cinémathèque française, 1985, p. 84.

hace ya veinte años, poetas, dramaturgos y directores procuraban tomar del arte de los teatros de feria a fin de regenerar el gran arte. Por un lado, la pantomima es el teatro puesto a distancia, despojado de la pesadez de los cuerpos que encarnan pensamientos y sentimientos, el "medio puro de ficción" celebrado por Mallarmé, en el que el mimo procede "por alusión perpetua, sin quebrar el espejo".[11] Responde así al sueño de una escritura de las formas en el espacio donde el poema despliegue sobre una superficie virgen sus arabescos coreográficos. Por otro lado, la pantomima es el arte de los personajes populares convencionales, de las bromas y las trastadas, heredados del teatro de feria y la *commedia dell'arte* y renovados por las nuevas formas del circo y el *music-hall*. En apariencia hay mucha distancia entre los arlequines truculentos queridos por unos y las pálidas y lejanas princesas contra un fondo de oro imaginadas por otros. Arlequines de feria y princesas de ensueño participan, no obstante, de un mismo concepto: unos y otras son *tipos*, figuras en movimiento que dicen adiós a la representación de los personajes y la encarnación de los sentimientos. Por eso los renovadores del teatro, desde la década de 1890, buscaron sucesivamente por ambos lados la fórmula del arte nuevo. Un hombre, uno de los inventores de la puesta en escena teatral, Vsevolod Meyerhold, puede resumir ese doble movimiento. Un principio fundamental anima su búsqueda: "En el teatro, las palabras no son más que dibujos en el cañamazo de los movimientos".[12] Para hacer valer, contra el realismo psicológico de Stanislavski, la estilización del movimiento teatral, Meyerhold trató ante todo de negar la profundidad del escenario y agrupar a los personajes en frescos colectivos inspirados en las pinturas del Renacimiento. De ese modo, fundió como si fuera en una sola pintura las figuras casi silentes de los dramas de Maeterlinck. Pero lo hizo para oponer luego al "misterio" caro a los poetas simbolistas y los estetas de la revista *Mir*

11. Stéphane Mallarmé, "Mimique", en *Divagations*, *op. cit.*, p. 179 [trad. cast.: "Mímica", en *Divagaciones...*, *op. cit.*].

12. Vsevolod Emiliévich Meyerhold, "Le théâtre de foire", en Écrits sur le théâtre, vol. 1, traducción, prefacio y notas de B. Picon-Vallin, París y Lausana, Centre de diffusion de l'édition/La Cité-L'Âge d'homme, 1973, p. 185 [trad. cast.: "El teatro de feria", *Puck* (Bilbao), 1, "La vanguardia y los títeres", 1991].

iskusstva ["Mundo del arte"] una forma muy distinta de antipsicología, una estilización del movimiento tomada de la rigidez de las marionetas y los bastonazos que eran norma en el teatro de feria. Lo hizo, por último, para encontrar en el "grotesco" la síntesis de la pantomima que "cierra el pico a la retórica", del capricho que hace de lo cotidiano algo extraordinario mediante el ensamblaje de elementos heterogéneos y de la estilización que subordina los caracteres a una meta decorativa. En la época en que Carlitos hace sus primeros chistes por cuenta de Mack Sennett, Meyerhold todavía opone las virtudes del teatro popular convencional a la chatura realista a la que el cine le parece condenado a causa del registro mecánico. Pero los rasgos por los cuales celebra ese teatro de feria, resumido en el pánfilo y cínico Arlequín, capaz de provocar, con segundos de diferencia, el llanto y la risa, son exactamente los que harán la gloria de Carlitos.

Para ser más precisos, su gloria radicará en la conjunción sobre la superficie plana de la pantalla de las dos formas del *tipo*: el rol popular cuya prestación física, a la vez boba y socarrona, pone fin a la encarnación de los estados de ánimo, y el más puro trazado gráfico que repudia todo lastre corporal. Lo que seduce ante todo en él es el lenguaje gestual del falso torpe, con la cabeza humildemente hundida entre los hombros, pero que siempre tiene una pierna presta a expandirse hacia atrás para asestar un puntapié al primer trasero que aparezca; es el lenguaje gestual del hambriento cuya mirada de carnero degollado se transforma al instante en vistazo de depredador experto en birlar patés o salchichas del escaparate de la fiambrería, hacerse un sándwich con la carne del vecino o vaciar sin miramientos los vasos de los otros en las veladas mundanas donde se mete por equivocación. Esta "vulgaridad" armoniza con la liquidación del "sentimentalismo" infamado por los artistas y críticos de los nuevos tiempos. Los sentimentales, de hecho, se ríen de buena gana en las películas de Carlitos, desde los consumidores que derraman, en sentido propio, ríos de lágrimas al escuchar una canción melancólica (*A Dog's Life*) hasta el viudo falsamente desconsolado que, como último recurso, va a vender el reloj pulsera de su querida difunta y, para guardar los cinco dólares, saca un enorme fajo de billetes (*The Pawnshop*). Pero el repudio del sentimentalismo es en líneas más generales el de la expresión que supuestamente traduce la intensidad del sentimiento. El triángulo negro del bigote y las gruesas cejas postizas tiene el papel pri-

mordial de poner una barrera a la invasión del sentimiento en la cara. Toca entonces al encogimiento de hombros expresar la situación amorosa. Pero este mismo lenguaje gestual se presta además al equívoco. Todo el sistema expresivo tradicional parece anulado por el episodio de *The Idle Class* en el que los hombros del marido alcohólico abandonado por su mujer se sacuden por obra del temblor que acompaña habitualmente los sollozos de la desesperación, pero que revela ser el movimiento funcional de preparación de un cóctel de júbilo. El hipo del vagabundo que en *City Lights* interrumpe la romanza del tenor resume más brutalmente la oposición de los dos sistemas.

Algunos procuran dar sus cartas de nobleza cultural a esa vulgaridad. En 1916, en el *Harper's Weekly*, una estrella de los escenarios teatrales inscribe las trastadas de Carlitos en una continuidad con Aristófanes y Plauto, Shakespeare y Rabelais.[13] Otros, al contrario, oponen su provocación al ceremonial de la gran cultura. Los autores rusos del "Manifiesto del excentricismo" lo expresan con crudeza: "Preferimos el trasero de Carlitos a las manos de Eleonora Duse".[14] Pero el trasero móvil del hombrecito no está tan lejos como ellos creen del modelo de movimiento ofrecido por las manos tendidas de la actriz. El juego de lo bajo y lo alto, útil para los manifiestos provocadores, no debe, en efecto, ocultar lo esencial: la oposición del tipo al personaje. Esto significa en primer lugar la oposición de la gestualidad a la palabra. Es lo que simboliza la pantomima de David y Goliat que el falso pastor de *El peregrino* propone por todo sermón a su auditorio. Pero la mímica

13. Minnie Maddern Fiske, "The art of Charles Chaplin", *Harper's Weekly*, 6 de mayo de 1916; reproducido en Richard Schickel (comp.), *The Essential Chaplin: Perspectives on the Life and Art of the Great Comedian*, Chicago, Ivan R. Dee, 2006, p. 98.

14. Grigori Kozintzev, Leonid Trauberg, Serguéi Yutkevich y Georgui Krizicky, "Eccentrism", en Richard Taylor y Ian Christie (comps.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1988, p. 59 [trad. cast.: "Manifiesto del excentricismo", en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (comps.), *Fuentes y documentos del cine: la estética, las escuelas y los movimientos*, segunda edición revisada, Barcelona, Fontamara, 1985].

no se opone únicamente a la cháchara edificante. Su pura funcionalidad también desbarata el modelo dramático de la acción que persigue fines y obedece a motivaciones. En este aspecto, la gestualidad vulgar de Carlitos es comparable a las nobles actitudes de la Duse. Los gestos amplios de la actriz en el *Rosmersholm* puesto en escena por Gordon Craig recusaban la interpretación psicológica de las acciones y actitudes de su personaje, Rebecca West. Transformaban a la joven intrigante en sibila antigua. La "vulgaridad" del depredador impenitente de refrigerios y cócteles neutraliza, por su parte, los efectos sentimentales del tema social de la miseria. Los reduce a los meros gestos de la supervivencia. Hacer reír con el hambre del hambriento: tal es la hazaña de la que Chaplin siempre se jactó. Pero esos gestos de la supervivencia no se conforma con el doble golpe que venga a los oprimidos y desaloja a la vez el realismo miserabilista. Es también la negación radical de la acción narrativa y del personaje dramático. Responder a todos los estímulos es ponerse en la situación del móvil arrastrado por una puerta giratoria a un giro sin fin (*The Cure*). De este gag, Chaplin hará la estructura de todo un filme, *El circo*, que es al mismo tiempo una metáfora de su arte. En él, la virtud cómica de los números del hombrecito obedece a su carácter completamente involuntario: para escapar del policía que le pisa los talones, Carlitos irrumpe en la pista del circo en un movimiento giratorio que provoca un desmadre en la mecánica gastada de los números. Es lastimoso, en cambio, cuando se le ordena hacer reír. La perfecta mecánica de los gags solo funciona en la trama ficcional que hace de ellos puras reacciones a estímulos exteriores. Pero el éxito mismo de esa "pura reacción" se debe a la total indecisión de su efecto. El resorte de la comicidad chaplinesca no estriba simplemente en el esquema bergsoniano de la reacción mecánica pegada a una situación que exige la respuesta adaptada de un organismo vivo. El soldado de *Shoulder's Arms* obedece sin duda a un hábito fuera de lugar cuando, para abrigarse, se tapa con una manta que, como él, está bajo el agua. Inventa en cambio una respuesta bien adaptada a la situación al transformar en tuba la bocina del gramófono. Uno se limita a preguntarse qué hace el propio gramófono en ese lugar. El juerguista de *Pay Day*, por su parte, muestra un sentido perfecto de la adaptación a las circunstancias al trepar sobre los hombros de los pasajeros para subir al autobús, pero la misma presión de la ola humana que le ha permitido entrar por

detrás lo expulsa implacablemente por la puerta delantera. Y la respuesta "funcional" de la huida en quien sale con frecuencia de la cárcel y a menudo queda en situación de volver a ella revela ser asimismo de doble efecto: Carlitos escapa astutamente del policía que lo persigue, pero en la esquina siguiente no hace más que tropezar con otros dos que corren en sentidos opuestos; la colisión de los dos polizontes le permitirá esconderse en un caño, pero cae así en manos del cuarto, de guardia en el otro extremo (*The Adventurer*).

Esta perfecta igualdad de la respuesta funcional y la consecuencia imprevisible transforma los gestos exactos del mimo popular en puras formas plásticas desplegadas en la pantalla. Es ella la que, más que ningún ideal gráfico, fundará la coreografía chapliniana. Es preciso, en efecto, ponerse de acuerdo en qué quiere decir coreografía. No hay duda de que la danza del mozo de labranza de *Sunnyside*, con las cuatro ninfas enguirnaldadas que salen de los sueños griegos de Isadora Duncan, inspira las referencias coreográficas de Louis Delluc o Élie Faure. Se dice que el encuentro con Nijinski inspiró al cineasta. Pero ese ballet, como el de los ángeles de *The Kid* o los panecillos de *La quimera del oro*, es la representación de un sueño. La verdadera coreografía de *Sunnyside* está en otra parte. La encontraremos en el juego de las acciones simuladas y las acciones frustradas que marcan el comienzo de la película: el valet presenta con humildad el trasero para que el amo, que ha tenido la mala fortuna de golpear, en su lugar, los barrotes de la cama, pueda reparar su error, y resulta así brutalmente expulsado al exterior, sin perjuicio de volver a entrar con la misma rapidez por la ventana para reanudar su descanso interrumpido. El ballet explícito –y paródico– con las ninfas es menos significativo que tal o cual coreografía no dicha, realizada con los elementos mismos del trabajo en régimen de servidumbre o la banalidad cotidiana: en *Behind the Screen*, la extraordinaria pila de sillas sobre los hombros de Carlitos, que parece anticipar la danza de los bastones de Oskar Schlemmer; en *Work*, el ascenso y descenso por la misma pendiente de la carreta cargada con el patrón, el material y las escaleras, a los que Carlitos trata con desesperación de hacer contrapeso, a costa de transformar el conjunto en un extraño animal anfibio; en *Pay Day*, la recuperación virtuosa en el andamio de los ladrillos agarrados por detrás con las manos o los pies, y sabiamente dispuestos en quincunce, al precio de cumplir el reglamento y dejar caer uno de

ellos sobre la cabeza del capataz, cuyo silbato imperioso acaba de señalar la pausa.

En el punto exacto de unión de la reacción vulgar y la coreografía ideal está la precisión mecánica del movimiento. Los años del triunfo de Carlitos son también los del triunfo del sueño de la nueva humanidad, que camina al ritmo de la máquina. Meyerhold encontró en la biomecánica la síntesis de la pura forma visual y los gestos carnavalescos, y sería fácil aplicar a Chaplin sus observaciones sobre el arte del actor:

> En él se efectúa la síntesis del organizador y lo organizado; en otras palabras, del artista y su material. En cuanto la actuación del actor es la ejecución de una consigna determinada, de él se exige una economía de los modos de expresión que garantice la precisión de los movimientos capaces de ejecutar esa consigna en los plazos más breves [...]. Como la creación del actor se reduce a la creación de formas plásticas en el espacio, de ello se deduce la necesidad de estudiar la mecánica de su cuerpo.[15]

Así, el actor se identifica con el ingeniero de su propia mecánica. Otro comentarista, Franz Hellens, llevará más lejos el razonamiento con la invención de un personaje de ficción llamado Loucharlochi. Este es presentado como el maestro del movimiento, en cuya escuela

> cada cual se ejercita en imitar el movimiento descompuesto. El cuerpo humano formado de piezas ajustadas se mueve conforme a un plan de conjunto en el que cada parte tiene su papel y lo ejecuta sin preocuparse por las demás [...]. Para toda acción del cuerpo, una sola fórmula. Las palabras para expresar deseos y voluntades tienen los mismos sonidos que las de los cuerpos golpeados por el martilleo de los pasos, y el mismo ritmo que el gesto [...]. Se acabaron los ornamentos, los gritos, las exclamaciones y las actitudes; nada más que movimientos, detenciones, reanudaciones y, para

15. Vsevolod Emiliévich Meyerhold, "L'acteur du futur et la biomécanique", en Écrits sur le théâtre, vol. 2, *op. cit.*, p. 79 ["El futuro del actor y la biomecánica", en *Meyerhold: textos teóricos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1992].

> cada pose, para cada idea, el retorno idéntico de las expresiones adecuadas. Como los hombres, todas las cosas son iguales; nada difiere, sino por la fuerza del movimiento.[16]

De todas maneras, para presentar esa enseñanza del movimiento, Loucharlochi no tiene otro recurso que enmascararla como interpretación de actor cómico:

> La razón de mi vestimenta y de algunos gestos que os harán reír y que yo podría calificar de entremeses es muy simple. Para enseñar a mis contemporáneos, me convertí en actor. Nuestra época reclama proezas; pero quiere que la agilidad se esconda bajo apariencias grotescas, desmañadas [...]. Me creen inepto y torpe. Choco con los objetos, me caigo, me levanto. A través de la risa comienza a asomar el asombro. Me siguen, despliego mi soltura. Aplauden cada finta. Produzco al mismo tiempo la velocidad y la risa.[17]

Pero la teoría del actor-pretexto se funda en una oposición demasiado simple entre la precisión mecánica y el sentimentalismo dramático. También es ella la que obsesiona a los admiradores vanguardistas de Carlitos, constantemente inquietos al ver al bufón biomecánico pervertido por una malhadada ternura hacia cualquier perro vagabundo, niño expósito, criada maltratada o florista ciega. Estos vanguardistas identifican la perfección del arte con la de la mecánica obediente. Pero no hay arte, justamente, cuando la mecánica obedece. Lo hay cuando esta descarrila, cuando se diluye la relación de la orden con la ejecución, de lo vivo con lo maquinal y de lo activo con lo pasivo. Esa dilución de las oposiciones establecidas es la resumida, en *The Pawnshop*, por el célebre gag del despertador que Carlitos ausculta con un estetoscopio para luego abrirlo con un abrelatas, sacar todos sus resortes y volver a meterlos sin orden ni concierto en la caja. La agilidad técnica no tiene que ocul-

16. Franz Hellens, "L'École du mouvement", *Le Disque vert* (París-Bruselas), tercera serie, 2(4-5), 1923, pp. 89-90 (el texto pertenece al capítulo 14 de su novela *Mélusine: roman*, Bruselas, La Voile rouge, 1920. No figura en la edición definitiva de la novela, publicada con el título de *Mélusine, ou la robe de saphir*, París, Gallimard, 1952).

17. *Ibid.*, p. 88.

tarse bajo las apariencias de la torpeza. La máquina da la impresión de arte en la medida en que sus éxitos y los de sus usuarios también son fracasos, y la funcionalidad se vuelve constantemente contra sí misma. Sobre los dibujos que Varvara Stepánova realiza para el número especial de la revista *Kino-fot*, un Carlitos chambón que cae patas arriba termina por transformarse en hélice de avión y luego en mecánico. El texto del marido de la dibujante, Aleksandr Rodchenko, promueve al *clown* de gestos de autómata a la jerarquía de héroe del nuevo mundo mecánico, entre Lenin y Edison. Pero lo inverso también es cierto: la bella máquina solo funciona por sus averías. El hombrecito de bastón y sombrero hongo no es un sentimental oculto bajo el aspecto de un autómata, como tampoco es un biomecánico enmascarado bajo las apariencias de un pánfilo de comedia. Sus gestos de virtuoso de la torpeza que fracasa en todos sus logros y tiene éxito en todos sus fracasos hace de él un habitante ejemplar de un nuevo universo sensible, el de la era de las máquinas que cumplen y niegan al mismo tiempo la voluntad y sus fines, porque para prestarse a sus empresas le imponen a cambio la repetición empecinada de un movimiento cuya perfección característica consiste en no querer nada por sí mismo.

Eso es lo que el actor antiactor aporta como particularidad específica al cine: traslada a la era de las máquinas y proyecta sobre la pantalla de las imágenes móviles la virtud paradójica ya celebrada por Winckelmann frente al Torso del Belvedere, o por Hegel ante los pequeños mendigos de Murillo: la virtud de no hacer nada. Pone la inercia en movimiento perpetuo, atrapado a la vez en la eficacia inmediata de la reacción y la vanidad de la mecánica que siempre vuelve a su posición inicial. Hace de ese exceso y ese defecto continuos de eficacia lo característico del arte de las sombras móviles proyectadas sobre una superficie sin profundidad. Su prestación de actor antiactor es ante todo una perversión de la lógica misma del agente. Así, un crítico francés, más conocido como biógrafo de Balzac, Dickens o Shelley, resume la lógica de su gesticulación incesante: "No debo ser causa de nada. En el transcurso del filme, los acontecimientos tienen que desplomarse sobre mí como una especie de avalancha, pero ninguno de ellos debe tener por punto de partida un acto voluntario de mi parte".[18] Y otro muestra la consecuen-

18. André Maurois, "La poésie du cinéma", en varios autores, *L'Art*

cia de esa “inacción” en términos de forma: “Vive desencantado y con tamaña indiferencia que si los acontecimientos no se sucedieran a lo largo de un filme y no hubiera nada, él recorrería de un extremo a otro la ext*ensión de la película sin hacer nada* [...]. Los demás tienen aventuras, comportamientos, posiciones sociales, un domicilio. Carlitos no tiene nada. El mundo se reduce a las proporciones de la pantalla”.[19] Es con seguridad una extraña metonimia la de ese personaje que “recorre de un extremo a otro la extensión de la película”. Se trata, sin embargo, de la metonimia misma del “medio”, que, aunque nunca se limita a un instrumento y una materia propios, solo existe a través de los desplazamientos imprevisibles a los cuales lo someten formas y móviles procedentes de otra parte. El personaje convertido en tipo es el “actor” negado, el creador ahora inseparable de su creación. Pero la forma que adopta esta identidad, que recuerda los sueños de la obra de arte total, es, muy por el contrario, la pura forma en movimiento sobre una superficie blanca, el antipersonaje que no es causa de nada. Carlitos “recorre la película” y ocupa la pantalla con el movimiento de una inercia contrariada y restablecida sin cesar. El tipo popular, en el que se desvanecen la voluntad del autor y la mediación del actor, reduce el personaje a un tipo gráfico, una forma que dibuja arabescos sobre un rectángulo blanco. Pero el movimiento sabio de las sombras sobre ese rectángulo blanco metaforiza entonces una manera singular de habitar el nuevo mundo de las grandes empresas de la voluntad y las prestaciones de la máquina. Los artistas constructores del porvenir quieren en vano ver en los gestos del hombrecito el símbolo de un arte sincrónico con la gran epopeya de la máquina, del trabajo tailorizado y de los hombres de gestos exactos. En vano se afligen al verlo huir del bello universo de las máquinas para irse con su hatillo por la carretera interurbana. Su lenguaje gestual pone en acción la identidad exacta de la precisión maquinal y la lucha contra los molinos, de la astucia infalible y el fracaso seguro, del empecinamiento obstinado y el abandono al azar. El frenesí de

---

cinématographique, vol. 3, París, Félix Alcan, 1927, p. 14; reedición, Nueva York, Arno Press/The New York Times, 1970.

19. André Beucler, “Le comique et l’humour”, en varios autores, *L’Art cinématographique*, vol. 1, París, Félix Alcan, 1926, pp. 51-52; las bastardillas son nuestras.

la pantomima y la inmovilidad de la cámara están unidos como el virtuosismo del peón que junta ladrillos y la impotencia del conductor al que su carreta precipita al fondo de la cuesta. Sin duda hay un *pathos* nietzscheano un tanto excesivo en las páginas donde Élie Faure celebra en la coreografía chaplinesca la victoria del pesimismo sobre sí mismo, "el hombre danzante, ebrio de inteligencia, sobre las cumbres de la desesperación".[20] Eisenstein se burlará con malicia de su tendencia a "meter demasiada metafísica en las chapas de los zapatones chaplinescos".[21] Pero este exceso de metafísica es también una manera de atacar por el flanco la gran fe en el nuevo lenguaje de la máquina y la identificación de las operaciones del montaje-rey con la voluntad planificadora del nuevo mundo maquinal. A través de la pantomima chaplinesca, el cine refleja una imagen muy distinta de sí mismo: la del arte capaz de expresar el nihilismo secreto que acompaña la gran fe en las máquinas, y devolver el poder demiúrgico de estas al juego de sombras sobre las paredes de la caverna, a riesgo, tal vez, de que esas sombras se revelen más exactas y lúcidas que los planes de los ingenieros del futuro.

20. É. Faure, "Charlot", *op. cit.*, p. 310.

21. Serguéi Eisenstein, *Charlie Chaplin*, traducción de A. Cabaret, Saulxures, Circé, 1997, p. 59 [trad. cast.: *Charlie Chaplin*, Madrid, Casimiro, 2010].

12
La majestad del momento
Nueva York, 1921

Para el hombre que, con la caja negra y los baños químicos, ha producido esas copias de dinamismo frío, parece no haber casi nada, ningún objeto en el mundo que no sea de extrema importancia, que no esté, de algún modo, ligado a su propio ser. Los más humildes objetos le parecen dotados de una vida mágica. El polvo del cristal sucio de una ventana, una pared de ladrillos, el pedazo roto de una estera, los mantones gastados de las inmigrantes, caballos que bufan en la nieve manchada de una calle de Nueva York y pies machucados y deformados por un largo encierro en malos zapatos modernos parecen, para este hombre que ha metido las narices de su aparato tan cerca de ellos, tan maravillosos, tan emparentados con su espíritu como el rostro glorioso de una mujer, la mirada de amor indecible que surge de ojos brillantes e insondables o el gesto de un abandono casto y apasionado. Un estúpido salón victoriano con un molde de Venus en un rincón contiene a su juicio el universo de manera tan cabal como un par de manos del más cálido de los marfiles; un patio trasero donde cuelgan sogas de tender la ropa que cortan las escaleras de emergencia, de manera tan cabal como el pecho y el torso de una mujer [...]. Así, con la breve y súbita sonrisa o la fijeza de una mirada, con el juego incesante de las manos, Stieglitz ha hecho algo que mira a través de las edades, cargado de interrogantes, melancolía y piedad. Con una mirada de cansancio y bondad y una risa de suave reprimenda, ha dado una suerte de epílogo a la historia de las relaciones entre hombres y mujeres. Las esfinges vuelven a posar su mirada sobre el mundo. Sí, acaso esos movimientos detenidos no sean otra cosa que el diálogo de toda mujer con todo hombre.

> A decir verdad, jamás hubo semejante afirmación de la majestad del momento. Es indudable que ese testimonio del milagro del aquí y el ahora era el objeto de los desvelos de los pintores impresionistas. Pero su instrumento no era lo bastante vivo ni lo bastante dócil; los efectos instantáneos de luz que querían registrar se les escapaban mientras se dedicaban a estudiarlos. Su "impresión" es en general una serie de impresiones superpuestas. Para esa respuesta inmediata hacía falta una máquina como el aparato fotográfico. Y pese a ello, a excepción de Stieglitz, ni un solo fotógrafo utilizó el aparato fotográfico para hacer lo que únicamente el fotógrafo puede hacer, fijar los momentos visuales, registrar lo que tiene lugar entre él y el objeto que en un momento dado está delante de su objetivo. Todos se preocuparon, no por el momento y el objeto, sino por hacer una "fotografía artística", y omitieron así usar su instrumento adecuadamente.

Estas líneas pertenecen al extenso artículo consagrado en 1921 a la exposición de fotografías de Alfred Stieglitz por un crítico de arte, Paul Rosenfeld, cuya especialidad habitual es la música.[1] Si merecen que les prestemos atención, es por la manera como exponen la gran distancia dentro de la cual la fotografía conquistó su estatus artístico. Stieglitz, nos dice el crítico, es el primero de los fotógrafos porque es el primero en valerse de los medios propios del aparato fotográfico. Sus colegas se empeñan con desesperación en actuar como los pintores, escoger temas, objetivos, papel y técnicas de revelado para producir "estampas" que se asemejen a un Degas, un Whistler o un Boecklin. Aquel, por su parte, ha comprendido que el fotógrafo no tiene que borrar la obra de la máquina para imitar los efectos de la pintura. Debe, a la inversa, apoderarse de lo que la máquina le ofrece como propio, la posibilidad de realizar el sueño imposible de los pintores: registrar directamente los juegos instantáneos de la luz y su efecto glorioso tanto sobre un patio trasero o un cristal sucio como sobre la curvatura de un cuerpo de mujer o la profundidad enigmática de una mirada. Stie-

1. Paul Rosenfeld, "Stieglitz", *The Dial*, 70(4), abril de 1921; reproducido en Beaumont Newhall (comp.), *Photography: Essays and Images. Illustrated Readings in the History of Photography*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1980, pp. 209-218.

glitz es el primer fotógrafo porque es el primero que acepta ser solo fotógrafo.

El problema no es juzgar ese palmarés sino reflexionar sobre el criterio que lo funda, el privilegio atribuido por el crítico al hecho de ser "solo" fotógrafo. En efecto, ese juicio modifica de manera notoria el sentido habitual de las palabras. Puesto que en la acepción corriente ser solo fotógrafo es la suerte de quienes ejercen la fotografía como un oficio: quienes tienen un estudio y, contra un fondo más o menos "artístico", hacen el retrato de los pequeños y los grandes de este mundo. Pero sus retratos, justamente, por mucho que haya sido el cuidado puesto en componerlos, no se cuentan entre las obras de arte, entre las cuales figuran, al contrario, las fotografías de locomotoras, coches de punto, trasbordadores, paredes de ladrillo o pies machucados hechas por Stieglitz. Es menester, por lo tanto, dar un sentido diferente al hecho de ser solo fotógrafo y comprender de otra manera el valor artístico de las fotografías resultantes. Estas son arte por dos razones que corresponden a lógicas diferentes. Lo son ante todo, conforme a la vieja lógica representativa, porque su autor es un aficionado que practica la fotografía por sí misma: no para ganarse la vida sino por amor a sus posibilidades expresivas y, en consecuencia, porque practica ese arte, "mecánico" en sus medios, como un arte "liberal" en sus fines. Lo son a continuación, conforme a la lógica estética, porque no deben nada ni a la calidad de su objeto ni a aditamento artístico alguno destinado a remediar su mediocridad. Solo deben aquel estatus a sí mismas, y son el testimonio de una mirada que se posó en el momento y el lugar oportunos para captar lo que estaba enfrente: "la vida", nos dice Rosenfeld, una vida que invocaba el propio fotógrafo en la declaración que acompañaba la exposición: "La exposición es íntegramente fotográfica. Mis maestros han sido la vida, el trabajo, la experimentación incesante".[2] Es esa experimentación la que Rosenfeld nos describe en acción para captar la vida sin atributos, la de los poros de la piel, un labio húmedo, movimientos insignificantes de manos que cosen o pelan manzanas, rostros cruzados durante un instante por una expresión de pena o alegría: la vida del montón, es decir, comenta el crítico, la vida que es a la vez el enig-

2. Alfred Stieglitz, "A statement", en B. Newhall (comp.), *Photography: Essays and Images...*, *op. cit.*, p. 217.

ma, el sufrimiento de ignorar la respuesta, y el sufrimiento semejante de conocerla, de conocer la ausencia de razón que es su destino. El texto de Rosenfeld se extiende largamente sobre la cuestión, y cualquier lector que tenga algún barniz de filosofía reconocerá el origen de las nociones que sostienen su análisis: de Schopenhauer proviene la referencia a la "piedad" por la vida que es también una aceptación de su falta de sentido. A Nietzsche remite la mención a la gozosa gran afirmación del dolor en la que Rosenfeld ve la esencia del arte del fotógrafo. Sin duda el mismo lector se preguntará cuál es la pertinencia de esas referencias, heredadas de la visión romántica de la tragedia griega, para definir en 1921 la especificidad del acto fotográfico.

Sin embargo, no hay que apresurarse a denunciar en ello una simple coquetería de crítico deseoso de realzar su tema por medio de algunas referencias filosóficas prestigiosas. El salto entre el disparador de la instantánea fotográfica y la eterna afirmación de la vida mide a las claras el espacio de pensamiento paradójico, la gran distancia en cuyo seno la fotografía fue reconocida como un arte nuevo. Bien podría ser que siempre hiciera falta algún complemento filosófico cuando se trata de definir la especificidad de una práctica artística como especificidad práctica *y* artística. En efecto, lo que llamamos *un* arte es dos cosas en una. Es una manera de hacer, el uso de una técnica propia que se individualiza en su diferencia con respecto a otras. Y es la negación de lo que constituye lo característico de toda técnica, a saber, el hecho de ser un medio al servicio de un fin exterior. Es la afirmación de que esta técnica es capaz de hacer lo que hacen las artes reconocidas como tales: negar la especificidad técnica que las condena al servicio de usos particulares.

Un arte fundado en la reproducción mecánica se verá, a no dudar, frente a más dificultades que cualquier otro para afirmar que es efectivamente un arte. Pero es también el mejor situado para generalizar el problema y volver el argumento contra quienes quieren excluirlo. La argumentación de Rosenfeld prolonga un debate pronto abierto por los fotógrafos mismos, cuando, una vez pasadas la época de la admiración frente al milagro de la fijación de las sombras y la de la denuncia de un arte bueno para inmortalizar a los tenderos, se propusieron justificar su pretensión a la dignidad artística. "Un hombre puede ser un buen pintor o un buen fotógrafo sin ser en modo alguno un artista. Un hombre que pinta no es un artista

porque pinte, y un fotógrafo no lo es porque fotografíe. Ambos son artistas cuando pueden producir arte [*fine art*], sea con la pintura, sales químicas o cualquier otro material."[3] El autor de estas líneas escritas en 1888, Henry Peach Robinson, pasó a la posteridad especialmente por su descubrimiento de la manera de hacer de la fotografía un arte: el positivado combinado que permite componer una sola imagen con una multiplicidad de negativos. Pero el problema no fue planteado de otro modo por su más feroz adversario, el defensor del "naturalismo fotográfico" y, sin embargo, también presidente del jurado que otorgó su primera recompensa al joven Stieglitz, Peter Henry Emerson: "La versificación, la prosa, la música, la escultura, la pintura, la fotografía, la estampa, el grabado y el teatro son todos artes [*arts*], sin que ninguno pertenezca de por sí a las bellas artes [*fine arts*], pese a lo cual todos y cada uno de ellos pueden elevarse a la dignidad de tales".[4] Los discípulos de Emerson se mofan de los montajes *kitsch* de Robinson. Pero no pueden sino suscribir el *dictum* al que este se remite para saber qué es un "bello arte": "El arte es ante todo el resultado de una visión justa, seguida, de un sentimiento justo sobre lo que se ha visto".[5] Y quien replique que hay mucho trecho entre esa "visión justa" y la composición artificial de cuadros vivos realizados con la reunión de imágenes, deberá con todo admirar el hecho de que la más célebre de las obras compuestas por ese procedimiento, *Fading away*, sea un cuadro del "dolor de la existencia", tal como se lo concebía en la época: la muerte en un salón de pesadas colgaduras de una joven tísica cubierta con un camisón blanco y asistida por dos mujeres resignadas, mientras un hombre, de espaldas, contempla por una amplia ventana las nubes del ocaso. La historia del devenir arte de la fotografía es la de la manera como ese dolor pictórico de la era victoriana replegó su cuadro hasta alojarlo en los poros de la piel de una mujer, e incluso en el humo sucio de una locomotora o un vapor neoyorquinos.

En lo tocante a las condiciones de ese devenir arte, hay al menos dos puntos que parecen disfrutar del acuerdo general. El primero es

3. Henry Peach Robinson, *Letters on Landscape Photography*, Londres, Piper & Carter, 1888, pp. 10-11.

4. Peter Henry Emerson, *Naturalistic Photography for Students of Art*, Londres, S. Low, Marston, Searle & Rivingston, 1889, p. 19.

5. H. P. Robinson, *Letters on Landscape...*, *op. cit.*, p. 11.

el que la literatura y la pintura ya llevaron a admitir: la dignidad del arte no depende de la dignidad de los temas. En lo sucesivo ya no hay arte elevado y arte bajo, a menos que, ironiza Emerson, se distinga con ello un arte colgado del techo y otro extendido en el suelo.[6] Tampoco tiene que ver la dignidad del instrumento y el material. Los fotógrafos no dejan de insistir en la distinción entre la obra de arte y el instrumento de su ejecución: "El hecho de que el agente que registra sea un instrumento –una máquina, si se quiere– no implica la mecanicidad, así como un piano no hace que una sonata de Beethoven sea mecánica por ser su mera acción la que la torna audible. Lo que cuenta, en realidad, no es el piano ni el aparato fotográfico, es lo que se hace con ellos".[7] Emerson ya desarrollaba el argumento: el poema no cambia porque se lo escriba a máquina y no en un pergamino. Lo que cuenta es lo que el poeta quiere decir; y las cosas no son diferentes en el caso del fotógrafo, el pintor o el grabador.[8]

El argumento es evidentemente endeble: el pergamino y la máquina de escribir, como el piano del intérprete, son soportes o instrumentos que hacen visible o audible una obra cuya existencia es independiente de ellos. Pero la imagen fotográfica no es como la partitura musical; no puede aislársela del instrumento que la ha fijado en un negativo. Es preciso, pues, compararla no con el texto escrito del poema o la interpretación del pianista, sino con la imagen formada por la mano del pintor.

Se despliega entonces una dialéctica retorcida para explicar en qué sentido la imagen fotográfica es arte, *como* la pintura. "Como la pintura" quiere decir, en primer lugar: en la misma medida que ella. Pero esta prueba de igual dignidad se divide al punto en argumentos divergentes: se trata de probar que la fotografía es arte por tres razones diferentes, si no contradictorias. Ante todo, porque, a pesar de la desventaja de ser un arte mecánico, pone en juego los mismos principios que la nueva pintura; a continuación, porque, gracias al auxilio de la máquina, puede realizar el ideal de la pintura mejor que esta misma, y para terminar, porque renuncia a ser un arte que imita el del pintor. Todos estos juegos de semejanza y

6. P. H. Emerson, *Naturalistic Photography...*, *op. cit.*, p. 20.

7. Frederick H. Evans, "Personality in photography - with a word on colour", *Camera Work*, 25, 1909, p. 37.

8. P. H. Emerson, *Naturalistic Photography...*, *op. cit.*, p. 285.

diferencia se apoyan, es cierto, sobre una certeza compartida: en lo sucesivo, la fuerza del arte no puede proceder ni de la calidad de sus objetos ni de su virtuosismo artesanal. Lo que hace al artista es la capacidad de transcribir una visión. Para la fotografía, y solo para ella, el argumento es de doble filo. Por un lado, anula la jerarquía de los "instrumentos". La mano del pintor es un instrumento como el aparato fotográfico. En ese sentido, su naturaleza no es superior a la de este último. La mano hábil que se pretende oponer a la estupidez del registro mecánico, ¿es algo más que el uso de algunos "absurdos convencionales"[9] aptos para proponer la equivalencia de una percepción cuya verdadera organización se desconoce? Pero el argumento se invierte de inmediato: si la auténtica originalidad está en la visión y no en el instrumento que la transcribe, ¿cómo puede hacerse arte con un instrumento que transcribe automáticamente lo que tiene enfrente, sin dar cabida a ninguna originalidad de interpretación? "Visión", por añadidura, es una palabra ambigua: se entiende por ella la aprehensión del espectáculo del mundo, y los impresionistas dieron amplia popularidad a la idea de un arte que capturaba el instante único de una vibración de las cosas y los seres en una luz siempre diferente; pero también se entiende por esa palabra la manera como el artista reconstruye según su idea ese espectáculo del mundo, la manera como compone el equivalente plástico de su percepción interior. No hay duda de que la distancia entre estas dos visiones se deja olvidar en el equívoco de otra palabra clave de esos tiempos, la de sugestión: el espectáculo del mundo solo afecta al artista bajo la forma de una sugestión, cuya expresión es al mismo tiempo la liberación de una visión personal. Pero el momento en que la fotografía intenta pensarse como arte es el momento en que las dos "visiones" están divorciándose, y el impresionismo que sirve de modelo a Emerson es acusado de sometimiento a lo real y criticado en nombre de un "sintetismo" o "simbolismo" que ve en las telas de Gauguin o Émile Bernard la expresión gráfica de ideas puras.[10] Emerson y sus contemporáneos persisten sin duda en un "impresionismo" prudente cuya representante, más que Monet o Whistler, es

9. H. P. Robinson, *Letters on Landscape...*, *op. cit.*, p. 14.

10. Véase al respecto Albert Aurier (comp.), *Le Symbolisme en peinture: Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, Caen, L'Échoppe, 1991.

Bastien-Lepage. Pero los artistas y críticos que Alfred Stieglitz reunirá quince años después en *Camera Work* se verán, por su parte, directamente enfrentados a esas dos tradiciones de la modernidad pictórica: la que privilegia la aprehensión de un instante del mundo y la que le opone la libre construcción de líneas y colores expresivos de la visión interior del artista.

Se trata, por lo tanto, de probar que el fotógrafo es un artista porque ve y porque interpreta. Esta última palabra es omnipresente en los textos de la época. En apariencia, es el talismán que abre la puerta de la fortaleza del gran arte. Toda la cuestión pasa por saber en qué punto del proceso y bajo qué forma se piensa esa interpretación. Resolver este aspecto es también resolver el de las relaciones entre el trabajo de la cámara y el del artista. La primera respuesta se enuncia como una clara división de tareas: es el artista quien hace el arte, una vez que la máquina ha hecho su trabajo; y lo hace suprimiendo todo lo que es mecánico y por ende no artístico en ese trabajo. Tal es la posición que resumen en unas cuantas líneas los adalides del pictorialismo fotográfico francés, Demachy y Puyo:

> La prueba suministrada por el negativo puede ser correcta desde el punto de vista documental. Pero carecerá de las cualidades constitutivas de la obra de arte en tanto el fotógrafo no haya sabido dárselas. Esto equivale a decir –nos atrevemos a afirmarlo– que la imagen definitiva obtenida fotográficamente solo deberá su encanto artístico a la manera como el autor pueda transformarla. Aceptamos con agradecimiento el dibujo correcto que el objetivo escogido y bien dirigido puede ofrecernos. Todos nuestros esfuerzos se encaminarán a conservar su integridad. Pero, del mismo modo, todos los medios nos parecerán adecuados para simplificar la minucia de las informaciones sin interés que ese instrumento ya perfeccionado nos sigue proporcionado en abundancia. Preferiremos, en consecuencia, el procedimiento de positivado que permitirá mejor que ningún otro la síntesis por eliminación de los detalles inútiles [...]. ¿Se nos acusará tal vez de borrar así *el carácter fotográfico*? Esa es sin duda nuestra intención, porque sabemos por experiencia lo que esa expresión consagrada despierta a buen seguro en la mente de los artistas.[11]

11. Robert Demachy y Constant Puyo, *Les Procédés d'art en photographie*, París, Photo-Club de Paris, 1906, pp. 1-2.

Este texto plantea con claridad el problema. El arte comienza donde cesa la técnica. Comienza cuando la técnica se ha desarrollado lo bastante para que sea manifiesto su límite intrínseco: no su insuficiencia sino, al contrario, su exceso de perfección, esa minucia del detalle que la hace "dócil y segura para los científicos" pero "arisca e infiel" para los artistas, cuya capacidad de ver e interpretar es obstruida por ella.[12] Se indica así en qué sentido debe ejercerse la interpretación del artista. En contraste con los primeros artistas fotográficos, deseosos de intensificar la fotografía combinando varios clisés o realzando la prueba a la aguada, aquella procura cercenar la excesiva "minucia" del "dibujo" proporcionado por el aparato a fin de hacer surgir la visión del artista. De allí el afán en "destacar" la imagen por medio de diversos instrumentos para suprimir o atenuar los elementos que desvían la atención del centro de la visión. Los autores toman como ejemplo la fotografía de una mujer sentada a la mesa en el taller, donde la mancha blanca de una servilleta de té y la mancha negra de una silla han sido borradas, mientras que un jarrón y su ramo se funden en el gris para poner en valor la cabeza. Esta visión del artista debe transmitirse a un público que no está compuesto de fotógrafos sino de aficionados al arte, a través de una bella factura que exige una materia rica. En ese punto intervienen los recursos del procedimiento que, de la década de 1890 a la de 1910, servirá masivamente para señalar el carácter artístico de una foto: el positivado a la goma bicromatada. Trabajo de reducción, uso de la goma bicromatada y utilización de papeles gruesos deben dar a la visión del artista la densidad del soporte y la difuminación de la figura cuya conjunción define la *softness* que, al borrar la *sharpness* de los ángulos, rescata la mecanicidad de la *straight photography* y traslada su producto a la idealidad del arte. Emblema de esta concepción del arte: el *Nirvana* de Frank Eugene, donde la raspadura ha logrado transformar a una mujer tendida sobre un sofá en el estudio del artista en una Ofelia que flota en aguas inmemoriales.

Algunos, es cierto, recusan los procedimientos que devuelven el carácter artístico de la fotografía a todo lo que esta no es, y sobre todo a la manipulación de los papeles de impresión. Emerson se

12. *Ibid.*, p. ii.

burla así de los "embadurnadores de goma".[13] Y después de un breve período de entusiasmo, Stieglitz, a semejanza de algunos otros maestros del arte como Frederick Evans, afirmará su hostilidad a la goma bicromatada. La fotografía no será un arte "pictórico" por imitar el trabajo de la mano en la materia. Lo será, a la inversa, al afirmar el privilegio del ojo que ve sobre el instrumento –mano o aparato– que ejecuta. Ahora bien, ese privilegio es también el de la fotografía sobre la pintura. Así lo demuestra un escritor entusiasmado por este nuevo arte, George Bernard Shaw. La pintura, dice este, comete un gran error al jactarse de la superioridad de su técnica. En efecto, debe pedir a la mano, al trabajo "irremediablemente mecánico" de la mano, que transcriba un equivalente de su visión. Por su lado, el aparato fotográfico dispensa al artista de ese trabajo manual. Por eso la fotografía es "mucho menos desventajosa, mucho más adaptada al sentimiento del artista" que el dibujo del pintor. Solo ella "escapa a la torpe tiranía de la mano y elimina de tal modo ese curioso elemento de monstruosidad que llamamos estilo o manera del artista".[14] La presunta mecanicidad de la fotografía, al contrario, libera al poder de ver de las servidumbres mecánicas de la mano. Posibilita la coincidencia directa de la sugestión de las cosas ofrecidas a la mirada y la visión interior subjetiva del artista.

Queda por pensar la forma de esa conjunción, cómo puede el ojo de la cámara traducir la visión del artista fotógrafo. La primera solución exige a la técnica el medio de amoldar el aparato a la visión del artista. Es ella la que debe borrar la sequedad de la imagen fotográfica, su carácter de simple documento, y producir imágenes que unan las dos visiones o, como suele decirse en la época, imágenes "interpretativas". Esto puede lograrse de dos maneras: alargando el tiempo de exposición o utilizando objetivos capaces de redondear los contornos. Una foto convertida en ícono de la

13. Peter Henry Emerson, citado en Helmut Gernsheim, *Creative Photography: Aesthetic Trends, 1839-1860*, Londres, Faber and Faber, 1962, p. 126.

14. George Bernard Shaw, "The unmechanicalness of photography", *Camera Work*, 14, abril de 1906, pp. 18-19 (el texto se publicó inicialmente en *The Amateur Photographer*, 36, 9 de octubre de 1902, pp. 286-289).

"fotografía artística" radicaliza el primero de estos procedimientos: con una simple cámara estenopeica, George Davison obtiene en 1890 el efecto combinado de densidad material y atenuación de los contrastes en una atmósfera homogénea que explica el éxito de su *Onion Field*. Sin embargo, sus colegas no buscarán por el lado del ascetismo del tubo perforado el medio de borrar la *straightness* del registro mecánico. Lo buscarán, a la inversa, por el lado del perfeccionamiento técnico, capaz de inventar objetivos que respondan a la necesidad artística de borrar los contornos. La deformación esférica de los objetivos *soft focus* será, de hecho, la base del pictorialismo fotográfico. Permitirá los efectos de difuminación mediante los cuales Edward Steichen o Clarence White, Gertrude Käsebier, Alvin Langdon Coburn o George Seeley transforman en paisaje onírico cualquier decorado urbano, y en símbolos mitológicos procedentes del fondo de los tiempos cualquier escena de familia en el campo o cualquier fotografía de modelo de estudio. Estas imágenes llenan las páginas de *Camera Work*, la revista que Alfred Stieglitz funda en 1903 y que será durante los diez años siguientes el centro de reunión de todos los que reivindican el lugar de la fotografía en el arte. Pero ya desde el comienzo, el discurso crítico que las acompaña, voceado más a menudo por críticos de arte generalistas que por especialistas en fotografía, toma distancia y busca los modelos de la "interpretación" fotográfica en otra parte y no en el desdibujamiento simbolista de los contornos. Testimonio de ello es ya, en el número de abril de 1904, el comentario de uno de los teóricos oficiales de la revista, el autor de *Photography as a Fine Art*, Charles Caffin, sobre las fotografías de Alvin Langdon Coburn. Este, dice Caffin, ha sacrificado demasiado a la búsqueda del efecto de conjunto. Esta búsqueda de homogeneidad obliga a suprimir los acontecimientos imprevistos que son lo que hace valiosa la fotografía: "Los matices de la naturaleza han sido sacrificados para imponer una composición pictórica sólida y sorprendente", y la fotografía perdió con ello "las delicadas sorpresas de efecto que, en la naturaleza animada o inanimada, están tan llenas de belleza".[15] Y Frederick H. Evans, el gran hermano mayor inglés, que da su aval a los jóvenes turcos de la Photo-Secession norteamericana, no se priva de criticar algunas

15. Charles H. Caffin, "Some prints by Alvin Langdon Coburn", *Camera Work*, 6, abril de 1904, p. 19.

de las obras que estos envían a las exposiciones londinenses, esas grisallas "sin forma ni textura", esos ejercicios en blanco y negro, ignorantes de los matices de la luz, y cuyos temas terminan por ser puros enigmas.[16]

El problema no es entonces remedar en el revelado el trabajo de la pincelada pictórica o asignar a la aberración de las lentes la tarea de producir la visión artística. La visión artística debe ser la visión del artista. La cuestión es definir aquello que, en esa visión, coincide con el gesto propio del arte. La intervención personal del fotógrafo se ubica detrás de la cámara, en una idea "elaborada y nítidamente concebida antes de instalar el aparato".[17] Se concreta en la elección del espectáculo sobre el cual hay que fijarlo y el momento en que hay que accionar el disparador. Pero esa relación misma del lugar y el momento es el teatro de una tensión entre dos ideas del arte. Artistas y críticos coinciden sin duda en hacer de la "composición" el criterio de la calidad artística de una imagen, y en poner de manifiesto las leyes generales de la composición que es necesario aprender de los viejos maestros a fin de formar la mirada fotográfica. Invitado a escribir un artículo acerca de la "simplicidad en la composición", Stieglitz la describe en los términos clásicos de la unidad en la diversidad: aquella consiste en dar al espectador "una impresión tan directa y apremiante de la idea central o dominante del cuadro que todo el resto, aun cuando abarque una gran parte del espacio pictórico, esté lo bastante subordinado a ella para parecer de escasa importancia".[18] Para ello, Stieglitz recomienda estudiar las mejores *pictures* hechas por los diferentes medios y analizarlas incesantemente para incorporarlas tan bien al propio ser que constituyan el "estilo" –es decir la mirada, ante todo– del

16. Frederick H. Evans, "The Photographic Salon, London 1904. As seen through English eyes", *Camera Work*, 9, enero de 1905, p. 38.

17. Charles H. Caffin, *Photography as a Fine Art: The Achievements and Possibilities of Photographic Art in America*, Nueva York, Doubleday, Page & Company, 1901, p. 45. Publicación original: "Photography as a fine art, II. Alfred Stieglitz and his work", *Everybody's Magazine*, 4, abril de 1901, p. 371.

18. Alfred Stieglitz, "Simplicity in composition", en *Stieglitz on Photography: His Selected Essays and Notes*, textos reunidos y comentados por Richard Whelan, Nueva York, Aperture, 2000, p. 183.

fotógrafo. El consejo despierta la coincidencia suficiente para que un fotógrafo interesado en el testimonio social como Lewis Hine lleve a sus alumnos de la Ethical School of Culture al Metropolitan Museum para que aprendan de Rafael el arte del dibujo. Resta entender qué quiere decir exactamente "composición". La obra de Stieglitz que él mismo y sus admiradores toman como modelo, *Gossip-Katwyk*, se destaca no por la arquitectura centrada de la escena sino, al contrario, por el vacío que dispone entre la verga y la vela de un barco, expulsadas al borde extremo del marco y, a la derecha, dos mujeres aisladas frente a las olas, tomadas desde una distancia que hace indiscernible la expresión de sus rostros. Quienes quieren que la fotografía extraiga lecciones de la pintura también saben que en esta, ahora, la norma no es la arquitectura de la línea griega sino el dibujo "nervioso" de los pintores de estampas japoneses, que bosquejan algunas figuras azarosas en un paisaje esquematizado. Uno de los teóricos de *Camera Work* toma nota de ese desplazamiento: "El arte moderno ha rechazado la pureza clásica de la línea griega y la ha reemplazado por la línea accidentada, nerviosa de los japoneses, que vibra con la mano del artista".[19] La "composición" adopta entonces una singular figura. Es menester, dice Stieglitz, escoger bien nuestro tema sin ocuparnos de las figuras, y estudiar cuidadosamente las líneas y la iluminación. Una vez tomada una decisión acerca de ellas, habrá que observar las figuras que pasan y aguardar el momento en que todo esté en equilibrio.[20] En consecuencia, hay que componerlo todo y esperar el momento en que las figuras mismas se instalen. El estudio preliminar, la espera y la paciencia son permanentemente elogiados como las virtudes cardinales del fotógrafo. Stieglitz necesitó dos años de estudios para llegar a captar de improviso el retrato del señor Randolph, nos asegura Caffin.[21] Y las horas de espera en el frío, necesarias para captar al postillón que lucha contra la tormenta de nieve de *Winter, Fifth Avenue*, forman parte de la leyenda del fotógrafo. Esta

19. Sidney Allan (Sadakichi Hartmann), "The value of the apparently meaningless and inaccurate", *Camera Work*, 3, julio de 1903, p. 18.

20. Alfred Stieglitz, "The hand camera: its present importance", en *Stieglitz on Photography...*, *op. cit.*, p. 68.

21. C. H. Caffin, *Photography as a Fine Art...*, *op. cit.*, p. 46.

insistencia en el tiempo de estudio y espera no es solo una respuesta enfática a quienes reducen el acto fotográfico a la presión de un dedo sobre un botón. Si el fotógrafo se niega a imitar por artificio el gesto "nervioso" del pintor de estampas, si no puede hacer como el pintor moderno, Whistler, que, "por así decirlo, inventa la figura en el carácter de la disposición de los colores",[22] le es preciso encontrar la manera de hacer coincidir su práctica con la captación de las emergencias singulares que constituye lo propio del arte moderno, sin perjuicio, una vez más, de descubrir en otro lado su modelo. Los críticos de *Camera Work* aplauden la fotografía hecha por Steichen de un Rodin semiborrado entre la masa negra de *El pensador* que lo domina y la masa blanca del busto de Victor Hugo sobre el cual trabaja. Pero más que a su retratista, piden al escultor los principios aptos para guiar el arte fotográfico. Así, en la primavera de 1908 las galerías de la Photo-Secession exponen los bosquejos de Rodin, esas "notas para la arcilla" hechas en dos minutos, "en un solo galope de la mano sobre el papel",[23] y cuyas líneas apresuradas que "hablan con elocuencia de la vida [...] proyectan en un pedazo de papel la esencia de la expresión artística".[24] Pero la analogía entre el gesto del dibujante y el que desencadena la toma de vistas marca con claridad la distancia entre dos procesos: el trabajo del escultor puede descomponerse entre la captación por la mirada, la velocidad de la mano en su estenotipia y la lentitud de la que amasa la arcilla. En el caso del fotógrafo, en cambio, ningún trabajo de la arcilla sigue a la estenotipia de la mano. La mirada debe asumir por sí sola todas las funciones y hacerlo antes de confiar la visión a la estenotipia del aparato. La fotografía es un arte por derecho propio –y un arte propiamente moderno– porque afirma el privilegio de la mirada sobre la mano. Puede afirmar su inmaterialidad no en la difuminación de los contornos, sino al tomar el tiempo como objeto y materia propios. Su trabajo se identifica con el control del tiempo

22. Sadakichi Hartmann, "White chrysanthemus", *Camera Work*, 5, enero de 1904, p. 20.

23. Arthur Symons, *Studies in Seven Arts*, Nueva York, E. P. Dutton, 1900, citado en anónimo, "The Rodin drawings at the Photo-Secession galleries", *Camera Work*, 22, abril de 1908, p. 35.

24. John Nilsen Laurvik, artículo en *The Times*, citado en *ibid.*, p. 36.

que dispone el marco dentro del cual podrá surgir la singularidad. La composición fotográfica es composición del tiempo. El arte de la fotografía es un arte de la forma tiempo más que de la disposición de las figuras en el espacio.

Pero ese arte no es simplemente el de esperar el momento propicio. El acto fotográfico se define en la concordancia de tres tiempos: el de la espera que recorta el marco de un posible surgimiento y aquel en que este surgimiento se individualiza como expresión de una figura en la luz; pero también el tiempo del mundo y los hombres cuya cristalización presenta la figura. Eso es lo que ilustra la fotografía preferida de Stieglitz, la de la mujer de un pescador holandés, dedicada a reparar una red: esta vez, una sola figura en un decorado de dunas, donde la atenuación de los contornos alrededor de la mujer sentada de perfil se justifica por la inquietud de poner de relieve la atención prestada al trabajo y el universo entero de vida y pensamiento que se concentra en él: "Cada punto en la reparación de la red de pesca, el elemento mismo de su existencia, suscita un torrente de pensamientos poéticos en quienes la miran allí sentada, sobre una duna vasta y aparentemente infinita [...]. Todas sus esperanzas se concentran en esa ocupación. Es su vida".[25] Esperar es entonces la condición para provocar la coincidencia del relámpago singular de luz pacientemente aguardado con un tiempo del mundo y la sociedad. El trabajo del fotógrafo recupera así a su manera la lección de un amigo de las artes que odiaba la fotografía, como odiaba cualquier perfección técnica: John Ruskin. La fotografía carece de valor, decía este, porque, a diferencia de la pintura, no puede "condenarse a sí misma", para luego agregar: "Una cosa bella debe hacerse no con la destreza de una hora, una vida o un siglo, sino con la ayuda de almas sin número".[26] La "redención" de la exactitud mecánica no está ni en la manipulación de las exposiciones ni en la aberración de las lentes, y tampoco en la ciencia de las líneas. Reside en la capacidad de la fotografía de "condenarse a

25. Alfred Stieglitz, "My favorite picture", en *Stieglitz on Photography...*, *op. cit.*, p. 61.

26. John Ruskin, *The Laws of Fésole. A Familiar Treatise on the Elementary Principles and Practice of Drawing and Painting as Determined by the Tuscan Masters*, vol. 1, Orpington, George Allen, 1879, p. 4.

sí misma" en el uso de lo que le es propio, a saber, el tiempo. Y en su capacidad de omitir –y por ende también de alcanzar– la coincidencia entre el tiempo de la mirada, el tiempo de la máquina y el tiempo del mundo.

Por eso la fotografía habrá de encontrar su lugar propio no en desnudos vaporosos, rostros flotantes en la penumbra, jardines de ensueño, adolescentes desnudos con flautas de Pan, reflejos de llamas sobre vírgenes cubiertas con largas túnicas blancas o mujeres desnudas que fingen ser el alma de los viejos árboles que adornan *Camera Work*, sino en la metrópolis, sus puertos, sus estaciones ferroviarias, sus sitios de construcción y sus trabajadores o transeúntes. La fotografía es por antonomasia un arte de la mirada. Pero el arte de la mirada es ante todo el arte de escoger, y se optimiza cuando, en vez de abrevar en el repertorio limitado de las escenas "artísticas", uno expone la mirada al riesgo de perderse en la más grande profusión de espectáculos, y de espectáculos aparentemente indiferentes, no artísticos. En ese sentido, el arte moderno de la mirada está ligado al espectáculo moderno de la ciudad. Pero la ciudad moderna –sobre todo si es portuaria– es también el lugar del tiempo: el lugar donde se marcan todas las aceleraciones cuyo símbolo es sin duda el edificio Flatiron, tempranamente fotografiado por Stieglitz, pero expresadas de diferente manera por los humos sucios del ferrocarril o el vapor, que dan testimonio de la rapidez con la cual las novedades de ayer se cubren de una capa de banalidad y desgaste; la ciudad moderna es el lugar donde las eras y los ritmos se mezclan, donde la exuberancia de la velocidad y la técnica está recubierta en todas partes por la atemporalidad de una noche helada o una tempestad de nieve; donde los cuerpos llevan de distinto modo la marca de la velocidad urbana y los ritmos más lentos de las tierras de las que proceden. No es un azar que, en la declaración que acompaña la retrospectiva de 1921, el fotógrafo de origen alemán, que estudió en Múnich y fijó su mirada en los trabajos de los campesinos alemanes, de Gutach y la vida de los pescadores holandeses de Katwyk, recuerde que es un norteamericano nacido en Hoboken, Nueva Jersey, a pocos cables, pues, de la Long Island de Walt Whitman.

A decir verdad, ese futuro de la fotografía todavía es indistinto en las fotos de Stieglitz publicadas por *Camera Work*: en ellas, las muchedumbres neoyorquinas se confunden en una masa negra sobre un trasbordador, los mantones de las inmigrantes son más

visibles que su historia y el humo de las locomotoras ordena la visión más que los engranajes dinámicos que celebrarán los artistas soviéticos. Además, el director de *Camera Work* evita proponerse como ejemplo y utilizar las páginas de su revista para indicar el camino del futuro fotográfico. Por otra parte, en la revista las fotografías ceden cada vez más terreno a las reproducciones de dibujos, pinturas y esculturas. Es emblemático el cuaderno visual de la primavera de 1911: las oscuras y teatrales fotografías donde Steichen transforma la estatua de Balzac en sombra nocturna de comendador hacen lugar a las colotipias en colores de los dibujos de Rodin. Y el número se abre con un himno al arte pagano y dionisíaco del escultor que hace de todas las cosas "una perpetua epifanía milagrosa".[27] En el número siguiente, la silueta cubista de un desnudo femenino de Picasso sucederá a la exigua silueta del árbol de *Spring Showers* que cierra el cuaderno Stieglitz, como su ideal gráfico confeso: el ideal de un grafismo abstracto que sea adecuado al ritmo de la ciudad y la vida modernas. Después de Picasso, serán Matisse, Cézanne, Braque, Picabia y algunos otros quienes invadirán los cuadernos de imágenes y los discursos críticos de la revista. La razón es sin duda empírica. Son los artistas que Stieglitz expone en sus galerías. Pero si los expone en ellas, lo hace en cuanto representantes de una modernidad artística que define el marco en el cual la fotografía debe encontrar su lugar, sin que ningún fotógrafo esté en condiciones de encarnarla. Algunos no vacilan en teorizar ese divorcio. El nuevo teórico de la revista, Marius de Zayas, lo expresa sin tapujos en el número de enero de 1913: "La fotografía no pertenece al arte. Ni siquiera es un arte",[28] sin perjuicio de transformar la exclusión en una ventaja, con arreglo a una dialéctica muy hegeliana que asigna a la fotografía la tarea de representar la realidad moderna, material, de las formas, mientras que el arte traducía hasta entonces en formas inexactas la inexactitud de los pensamientos y sentimientos.

Esta vocación de la fotografía es la que parece triunfar cuando Alfred Stieglitz, en junio de 1917, dedica el último número de

27. Benjamin de Casseres, "Rodin and the eternality of pagan soul", *Camera Work*, 34-35, abril de 1911, p. 13.

28. Marius de Zayas, "Photography", *Camera Work*, 41, enero de 1913, p. 17.

Camera Work a la obra de aquel a quien considera como el único fotógrafo digno de una exposición en su galería, Paul Strand. Y presenta claramente esa elección como el certificado de defunción de la fotografía pictorialista, un adiós al pasado simbolizado en el aspecto material por la eliminación del tejido japonés que cubría –e iconizaba– los fotograbados de la revista. Esta obra, dice, es "brutalmente directa. Despojada de cualquier timo; despojada de supercherías e 'ismos'; despojada de todo intento de embaucar a un público ignorante, empezando por los fotógrafos mismos. Estas fotos son la expresión directa del día de hoy".[29] Y deja al propio Strand la tarea de reivindicar, sin omitir rendir homenaje a los ancestros, la inversión de perspectiva que debe permitir la admisión de la fotografía en la jerarquía de las artes. El arte fotográfico debe sus posibilidades a lo que lo distingue de todas las otras artes, es decir, la completa objetividad de su medio. Su excelencia está ligada al uso más puro de ese medio, tanto al conocimiento de sus límites como al respeto por el objeto colocado frente a él. Está ligada a la organización de esa objetividad según las lógicas divergentes de la expresión de las causas por los efectos o de la simple emoción ante la abstracción de las formas, dos lógicas capaces de unirse, en otro nivel, en una misma orientación hacia "la meta común que es la Vida".[30] Por sí mismas, las fotografías presentadas atestiguan esa doble dirección entre los primeros planos brutales de mendigos y transeúntes en las calles, autorizados por un objetivo lateral oculto, y los decorados abstractos de rayos de luz, listones de cercos o tazones en primer plano, de los que Paul Strand dirá más adelante que los fotografió para explicarse los métodos pictóricos de Braque y Picasso. Una manera de decir que la objetividad, ligada a la pureza del medio, está suspendida entre dos lecciones igualmente aptas para liquidar las monadas pictorialistas a las que el propio Strand se había consagrado de joven: la lección cubista de la abstracción de las formas aprendida en la galería de Stieglitz y la lección de pragmatismo y participación en la vida social extraída de su educación en la Ethical Culture Society donde Lewis Hine, para enseñarle fotografía, lo llevaba con sus

29. Alfred Stieglitz, "Our illustrations", *Camera Work*, 49-50, junio de 1917, p. 36.

30. Paul Strand, "Photography", *Camera Work*, 49-50, junio de 1917, p. 3.

alumnos a fotografiar a los inmigrantes que llegaban a Ellis Island.

La objetividad que relega a la prehistoria del arte fotográfico las brumas pictorialistas se construye sobre su propio equívoco, o su propia plasticidad. No es de sorprender, por eso, que el certificado de defunción y de nacimiento, cuyo mérito Stieglitz adjudica en 1917 a Paul Strand, vuelva a ser redactado por Rosenfeld en beneficio de aquel durante la exposición de 1921. Stieglitz es, dice Rosenfeld, el primer fotógrafo verdaderamente artista, porque fue el primero en ser verdadera y exclusivamente fotógrafo. Sin embargo, esa autenticidad fotográfica sigue siendo relativamente indistinta, si se consideran las obras reunidas en la exposición. Estas se dividen en tres categorías. Hay en primer lugar una antología de las fotos incorporadas a la leyenda del fotógrafo, escenas holandesas o paisajes urbanos neoyorquinos realizados entre 1892 y 1911. Está a continuación la serie de estudios en primer plano sobre el rostro, los pechos, las manos o los pies de Georgia O'Keeffe. Está por último la larga serie de retratos de amigos, artistas y críticos, que no tienen ni la novedad de los retratos clandestinos de Paul Strand ni el valor documental de las fotografías de niños de Lewis Hine. El carácter común a ese conjunto dispar y a las fotografías aparentemente más innovadoras de Paul Strand es sin lugar a dudas la afirmación de la *straightness*. Pero ¿puede definirse esta únicamente por el rechazo de los artificios del *soft focus* y de la goma bicromatada? Rechazar todo agregado a la pura relación entre el aparato y lo que está frente a él en un momento dado es dejar aún en la indeterminación la propia relación. El respeto de la luz que esculpe dos manos sobre el cristal de una ventana o la individualidad de dos pies sobre un taburete deja intacta la cuestión de la elección de ese tema. La *straightness* solo designa un proceder artístico si las largas manos de artista o los pies deformados se proponen como condensación de las conquistas y los sufrimientos de una civilización que ha dado forma a los miembros de los individuos en función de sus ocupaciones, sus trayectos y sus ritmos, así como ha levantado los rascacielos en las ciudades y mezclado las nubes de humo de las locomotoras y los vapores con las nubes del cielo. El americanismo reivindicado por Stieglitz y la piedad schopenhaueriana mencionada por su exégeta no están entonces fuera de lugar. La objetividad del aparato solo se liga a la arbitrariedad del tema sobre el cual se fija la mirada del fotógrafo al identificar ese tema con la metonimia de un mundo, con un momento singular que condensa sus velocidades

y sus lentitudes. La objetividad de la fotografía es el régimen de pensamiento, percepción y sensación que hace coincidir el amor por las formas puras con la aprehensión de la historicidad inagotable contenida en cualquier intersección callejera, cualquier arruga de la piel y cualquier instante del tiempo.

13
Ver las cosas a través de las cosas
Moscú, 1926

Si este filme es tan valioso, no se debe solo a sus logros formales ni a que *La sexta parte del mundo* es una fórmula nueva en el cine, la victoria del hecho sobre la ficción. Se debe a que ha conseguido, quizá por primera vez, mostrar simultáneamente el todo constituido por una sexta parte del mundo; ha encontrado palabras que, al hacernos sentir todo su poder, su fuerza y su unidad, nos obligan a asombrarnos; ha logrado arrastrar emocionalmente al espectador y proyectarlo en la pantalla.

En las estepas polvorientas hay rebaños de cabras. En las nieves polares, donde no se encuentra una sola huella humana a través de centenares de verstas, los zirianos apacientan rebaños de renos. En las ciudades resuena el ruido de las máquinas herramientas, de los millares y millares de máquinas herramientas, y refulgen las luces de las publicidades luminosas... En el extremo Norte, en el estrecho de Matochkin, los samoyedos están sentados en la orilla y miran el mar. Una vez por año, el vapor de la Organización de Comercio del Estado viene aquí a traer perros, materiales de construcción, tejidos y noticias de los Sóviets y de Lenin, y vuelve a zarpar con pieles [...].

En los rieles de líneas que se extienden a lo largo de miles de kilómetros, convoyes de trenes transportan mercancías; rompehielos parten el hielo del Báltico con sus flancos.

Y todo esto se asemeja a un espectáculo fantástico: una cosa se disuelve en otra; vemos las cosas y vemos a través de las cosas; vemos la arena y a través de la arena; vemos lechuzas polares y a un esquiador solitario que se aleja en la nieve; nos vemos sentados en el cine, mirando a gente que, en el Norte, come carne cruda de caza, empapada en la sangre caliente aún burbujeante.

> ¿No es un milagro? Nos afeitamos todos los días, vamos al teatro, nos trasladamos en autobús –estamos en el otro extremo de la escala cultural–, y *La sexta parte del mundo* logra crear un vínculo evidente e indiscutible entre nosotros y esa gente que come carne cruda en el Gran Norte. Es casi como una fantasmagoría. Mirar a través de las cosas y ver la lógica de hierro, la conexión de esas cosas cuya comunidad no puede probar demostración alguna...
>
> En el filme no hay intriga, pero sentimos crecer nuestra emoción, nos sentimos cada vez más cautivados por el despliegue de la idea de *La sexta parte del mundo*, proyectados en la pantalla con los lapones, los uzbekos y las máquinas herramientas; y sentimos que todo eso baja de la pantalla hacia la sala y la ciudad, se torna íntimo y se torna nuestro.

Ese es el milagro atribuido al filme de Dziga Vertov por el crítico Izmail Urazov en el folleto que acompaña su estreno.[1] Es notorio que el folleto fue objeto de un particular cuidado. Su diagramación quedó en manos de Aleksandr Rodchenko. Este enmarcó o cortó el texto mediante barras horizontales o verticales rigurosamente rectilíneas, a la vez que reservaba espacio para fotografías que nos muestran un campamento siberiano, un nómada bien arropado, una compañía de bailarines negros o una fumadora indolente. ¿Qué relación hay entre el rigor constructivista de las barras que recortan geométricamente la página y esas representaciones de modos de vida primitivos o esparcimientos burgueses? La cuestión de la diagramación está vinculada, desde luego, a la cuestión de fondo: ¿cómo comprender la "fantasmagoría" que se despliega y la "lógica de hierro" que se afirma entre imágenes de esquiadores o renos en la nieve, samoyedos que miran el mar o cazadores que se mueven furtivos en el bosque? La perplejidad aumenta si se sabe que el filme responde a un encargo de la Organización de Comercio del Estado destinado a un objetivo específico: hacer conocer en el extran-

1. Izmail Urazov, "Shestaia chast mira", 1926. El texto se publica en inglés, con el título de "A sixth part of the world", en Yuri Tsivian (comp.), *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, traducción de textos rusos de J. Graffy, Gemona (Udine), Le Giornate del Cinema Muto, 2004, p. 185. La mayor parte de los textos utilizados en este capítulo pertenecen a esa magistral compilación.

jero –es decir, en los países capitalistas– la Organización Soviética de Comercio Exterior. En el filme no hay ninguna imagen de los servicios de esta organización ni de los trabajadores que colaboran en ella, y tampoco se da explicación alguna de su funcionamiento. Es cierto que se muestran productos preparados para la exportación y los medios para su expedición. Pero las frutas de Crimea, las lanas de los carneros de las estepas asiáticas y las pieles siberianas dan una imagen no muy grandiosa de la producción soviética. Y en cuanto a los medios de transporte, los trineos y las caravanas ocupan tanto lugar como los trenes y los buques de carga.

Sin embargo, el cineasta no tiene la impresión de haber tergiversado el encargo para servir a designios artísticos. Cree, al contrario, haberle dado todo su alcance al mostrar no los servicios de una administración del Estado, sino el todo viviente de la que esta es un órgano. Urazov lo destaca desde el inicio: la intención del cineasta ha sido mostrar "el país como un todo, una sexta parte del mundo, un cuerpo vivo real, un organismo único y no solo una unidad política".[2] Pero ha querido mostrarlo *en el lenguaje del cine*. Este lenguaje, como Vertov precisará con referencia a su siguiente filme, tiene tres características: es el lenguaje del ojo, concebido para la percepción y el pensamiento visuales; es el lenguaje documental, el de los hechos apuntados en la película, y es el lenguaje socialista, el lenguaje del "desciframiento comunista de lo visible".[3] Es preciso entender con claridad qué quiere decir aquí "lenguaje". El lenguaje cinematográfico no es la herramienta disponible para ilustrar una idea por medio de imágenes o traducir un mensaje en formas sensibles. Vertov no pretende ilustrar los eslóganes de la economía soviética con destino a un público determinado. Pretende mostrar la sexta parte del mundo a sí misma y constituirla así como un todo. Pero esto no quiere decir: mostrar a los soviéticos imágenes de la vida soviética. Quiere decir: tender entre todas sus actividades el hecho vivo de su vínculo. El cine es un lenguaje en el sentido de que pone en comunicación. Pero lo que pone en comunicación son hechos y acciones. Y puede hacerlo en la medida en que él mismo es una

2. *Ibid.*

3. Dziga Vertov, "À propos du film *La Onzième année*", en *Articles, journaux, projets*, traducción y notas de S. Mossé y A. Robel, París, Union générale d'éditions, 1972, p. 113.

práctica autónoma, que trabaja con los hechos sensibles de la vida soviética y los trata como materiales que organiza para construir las formas de la percepción de un nuevo mundo sensible.

"Ver las cosas a través de las cosas": la idea de una nueva forma de la comunicación está ligada al credo que dominó la vanguardia político artística de la Revolución Rusa: ha pasado el tiempo de las obras de arte, los dramaturgos que contaban historias y los pintores que representaban personajes o paisajes dirigidos a un público para el cual los infortunios de las princesas o los trabajos de los campesinos eran otras tantas encarnaciones de la belleza. Romper con ese mundo del arte no es representar la "vida nueva" a través de la ilustración de las consignas del poder soviético y la sustitución de los héroes sentimentales de ayer por los héroes del trabajo. Es dejar de representar. Pero esto no significa producir telas abstractas. Retratos de trabajadores heroicos o telas abstractas siguen siendo cuadros. Y el problema consiste en no hacerlos más, no crear más objetos destinados a una esfera específica de producción y consumo llamada "arte". Los artistas revolucionarios no hacen arte revolucionario. No hacen arte en absoluto. Esto no significa que no haya arte en lo que hacen. Emplean su arte, esto es, su conciencia de las nuevas metas de la vida y su capacidad práctica de hacer, en el trabajo de la materia para transformarla en cosas, elementos materiales de la vida nueva. Tal es el credo que forjaron particularmente los artistas denominados constructivistas, que proporcionaron a Vertov algunas de sus ideas esenciales y que, durante un tiempo, creyeron encontrar en él al cineasta idóneo para llevar su bandera. Un filme no es la puesta en imágenes de una historia destinada a conmover los corazones o satisfacer el sentido artístico. Es ante todo una cosa, y una cosa hecha con materiales que valen por sí mismos. Vertov retoma este principio: nada de cine actuado y menos aún de un cine en que actores reemplacen a los héroes sentimentales de ayer por combatientes de la revolución o constructores del mundo nuevo para exaltar, en lugar de las viejas emociones burguesas, las nuevas energías proletarias. Solo un cine del hecho. Pero no se trata de un cine que represente lo real. Si los constructivistas incluyen el cine diario de Vertov, junto con las arquitecturas de Tatlin, los tejidos estampados de Popova y Stepánova o los carteles de Maiakovski y Rodchenko entre las *cosas* que ahora deben reemplazar a las obras y las imágenes de ayer, es porque aquel no quiere limitarse a filmar hechos. Quiere organizarlos en una cosa

filme que contribuya de por sí a construir el hecho de la vida nueva. Invierte para ello la opinión corriente que hace del noticiario una mera herramienta de información sobre la realidad en bruto, o de propaganda al servicio de fines exteriores, y le opone la autonomía y el poder de invención del filme de arte. Es en el presunto arte autónomo donde los procedimientos de la construcción artística se convierten en puros medios. El filme de arte, el filme con guión, destinado al placer de los aficionados o la emoción de las almas sensibles, hace de la cámara un simple instrumento al servicio de un fin exterior. Subordina, en efecto, el montaje de los planos y las secuencias a las necesidades ilustrativas de la intriga. En cambio, "el noticiario deja de ser material ilustrativo que refleja tal o cual sector entre los múltiples aspectos de nuestra vida contemporánea; se convierte en la propia vida contemporánea, al margen de los territorios, el momento o la significación individual".[4] La cámara conquista su autonomía cuando se sumerge en medio de los hechos para hacer de ellos su cosa y de esta un elemento de la construcción social. La elección no se plantea entre dos tipos de arte, sino entre dos mundos sensibles: el viejo mundo, donde el arte era el nombre bajo el cual escritores, artistas, escultores o cineastas ponían su práctica al servicio de un consumo particular, y el nuevo, donde fabrican cosas que entran directamente en la producción común, que es producción de la vida común.

El filme, pues, organiza hechos. Los organiza en la forma de un lenguaje propio, un lenguaje de lo visible que los pone en comunicación. Pero la aplicación al cine de los principios constructivistas no tarda en mostrarse equívoca. La imagen matricial del constructivismo sigue siendo, en efecto, la del material en bruto transformado en objeto por la factura, sea ese objeto un "contrarrelieve" abstracto, un tejido estampado, un monumento público o el material de un club obrero. La promoción del hacer productivo implica la desvalorización de un arte condenado a la mera producción de formas visibles. Ahora bien, el cine no tiene otro material en bruto que la imagen. *La sexta parte del mundo* no trabaja la lana o el lino, sino que "organiza" imágenes de rebaños de carneros bañados

4. Alekséi Gan, "10-ia 'Kino-Pravda'", *Kino-fot*, 4, 1922, reproducido con el título de "The tenth *Kino-Pravda*" en Y. Tsivian (comp.), *Lines of Resistance...*, *op. cit.*, p. 55.

por sus criadores en un río, hiladoras de lino o turbinas de máquinas, tomadas por camarógrafos enviados a las distintas partes de la joven Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Su material son hechos registrados bajo la forma de imágenes visuales. Su trabajo de organización consiste en construir un vínculo entre esas imágenes que representan actividades materiales heterogéneas: la trilla del trigo, los pistones de las máquinas, un barco que rompe el hielo, renos que tiran de trineos en la nieve, un disco que gira en un fonógrafo, un tren en marcha, remeros en un río, espectadores en un cine y otras mil actividades. Pero la construcción sensible de ese vínculo no puede ser la explicación ilustrada de la organización del comercio soviético. Debe ser la conjunción sensible de la totalidad de las actividades en un todo directamente dado. En ese sentido, es esencial para el filme que esas actividades estén lo más lejos posible las unas de las otras; lejos en su materialidad, en su lugar de ejercicio, en su temporalidad misma: los criadores de renos que comen carne cruda, los samoyedos que ven una vez por año el barco que acude a buscar las pieles, o las caravanas en los confines de China deben unirse inmediata, visiblemente a los obreros de las fábricas metalúrgicas o los peatones de la perspectiva Nevski.

Hacer visible la comunidad es poner en evidencia dos grandes rasgos: uno es la relación de cualquier actividad con cualquier otra; otro, su similitud. Estos dos rasgos no se dan necesariamente juntos. Una economía puede mostrarse como la unidad global de actividades heterogéneas. Es lo que hace el filme cuando sigue los caminos que van de los ganaderos de las estepas o los cazadores siberianos a la Feria de Leipzig, pasando por los puertos del mar Negro o del océano Ártico y el rompehielos que abre la ruta de los barcos. Pero el entrelazamiento sensible de las actividades es en primer lugar el de sus manifestaciones visibles. La vieja pedagogía de los libros escolares seguía el camino del trigo o la lana desde la siembra o el pastoreo hasta la mesa o la ropa. Ahora bien, aquí, la trayectoria de un producto entre su origen y su destino final cuenta menos que el vínculo establecido por el montaje entre actividades no reunidas por ninguna lógica de causa a efecto: las sirenas de los vapores que convocan a la carga de las bolsas de trigo y el zurna que convoca a las danzas aldeanas, los rebaños que cruzan los ríos y los limones que se ordenan solos en un cajón cubierto como por arte de magia por una tapa, para trepar luego por sí mismo a lo alto de la pila. Lo que une las actividades es su capacidad común

de reducirse a fragmentos para entrelazarse unas con otras. Eso es lo que simbolizará, en el cartel realizado para *El hombre de la cámara* por los hermanos Stenberg, la bailarina cuya desenvoltura para proyectarse en el espacio obedece a la separación misma de sus miembros. La fragmentación del montaje puede parecerse de lejos a la división tailorista del trabajo. Pero es una analogía en *trompe l'oeil*. El principio del montaje vertoviano no es el fraccionamiento de una tarea en un número *n* de operaciones complementarias. Es la presentación simultánea de actividades normalmente incompatibles. En ese sentido, es fiel al estallido cubista y futurista de la superficie, que no presenta solo las diversas caras de un mismo objeto sino el dinamismo de las fuerzas colectivas que atraviesa toda actividad en particular.

La unidad de un dinamismo colectivo puede expresarse mediante la sobreimpresión que pone en una misma pantalla la labranza, la siembra y la cosecha o proyecta una vista aérea de Leningrado sobre la calzada desierta de la perspectiva Nevski. Lo hace más corrientemente gracias a la rapidez del montaje que corta el material documental en tantos fragmentos como sean necesarios para reunir y arrastrar a un ritmo común los pies que bailan al compás del zurna y los que pisotean la ropa blanca para lavarla, las manos de los campesinas que atan el lino en gavillas y las del cazador que tiende su arco, el gesto del ganadero que lava a sus carneros en las olas y el de los espectadores que aplauden su imagen. Allí donde Vertov sigue el orden que va de la siega del trigo a la carga del grano en los barcos, el encadenamiento de las actividades complementarias cuenta menos que la equivalencia dada al ritmo de la máquina que siega y las manos que manejan las horcas, al descenso de las bolsas por las correderas y a su subida a los barcos sobre los hombros de los estibadores. Un mismo dinamismo arrebata a las máquinas de la hilandería y el esfuerzo de los pescadores calmucos que recogen sus redes, las ruedas de los trenes que transportan las mercaderías, las caravanas de camellos o renos a través de las estepas o la tundra, el trigo que se vuelca en las bodegas de los buques, un vuelo de gaviotas por encima del Mar Negro, la agitación de las olas marinas o la caída de agua que alimenta una central eléctrica en el Volga. El principio del montaje consiste en establecer una comunidad de movimientos equivalentes. Cada secuencia presenta cuerpos en movimiento. Entre los proyectos de Vertov hay un filme sobre las manos: ciento veintisiete gestos posibles de manos, de los

más anodinos a los más cargados de significación. El filme nunca se rodará, pero sin duda es este principio de equivalencia entre formas y movimientos visibles el que gobierna el “lenguaje” del montaje, y no el de una articulación lingüística de las diferencias.

El problema es que todos los gestos que en su entrelazamiento constituyen las sociedades humanas en general pueden incluirse en una equivalencia semejante. Un crítico lo hará notar: con este procedimiento, nada más fácil que representar la nación norteamericana como la tierra del comunismo en marcha. La semejanza de los gestos solo es comunista cuando se opone a una diferencia. La primera parte de *La sexta parte del mundo* se empeña en crear esa diferencia al mostrar el mundo capitalista en decadencia. Pero ¿cómo mostrar esa decadencia sobre la base de las fábricas Krupp? Los intertítulos comprueban involuntariamente la aporía de la tentativa: “Cada vez más máquinas”, nos dicen, antes de agregar la contrapartida: “Pero para los trabajadores, siempre es lo mismo”. Por desdicha, en la imagen nada distingue las máquinas capitalistas de las máquinas soviéticas, ni el trabajo de un obrero metalúrgico alemán del trabajo de su par ucraniano. Para marcar la diferencia de los dos sistemas hay que mostrar la relación del viejo mundo con su reverso tenebroso: por un lado, un grupo de ociosos filmados en un salón donde fuman, toman el té, manosean un collar o bailan al son de un fonógrafo; por otro, sus “esclavos” negros que trabajan en las plantaciones o son regimentados en las tropas coloniales: oposición visual inmediata del adentro y el afuera, el traje y la semidesnudez, la ociosidad y el trabajo forzado. Pero la oposición se desdibuja cuando los ociosos se ponen sus más ricas pieles para ir a ver el espectáculo de unos bailarines negros. Un primer plano de la vara de un trombón nos introduce entonces en el ritmo de una orquesta y un baile que arrastran a la igualdad de sus movimientos exactos los gestos de los ociosos. El virtuosismo de los músicos anula incluso el *kitsch* agresivo de los trajes de los negros. Y el montaje borra la diferencia que debería acentuar. Las palabras de los intertítulos tienen que mostrar entonces la diferencia que no expresan ni el simple hecho visible ni el ritmo de los hechos organizados. La ampliación de un intertítulo que ocupa toda la pantalla viene así a atestiguar la dureza creciente del trabajo de los obreros, y una línea que subraya la palabra *borde* visualiza el hecho de que el Capital está al borde de su hundimiento. Así como las imágenes deben dejar de ser representaciones de cosas para figurar el dina-

mismo de su movimiento, las palabras deben dejar de nombrar y describir. Deben actuar por sí mismas como conductoras de movimientos.

El uso de las palabras como elementos visuales se ajusta a la tradición "cubofuturista", seguida en este aspecto por los viejos amigos constructivistas de Vertov. En 1922, su teórico Alekséi Gan celebraba la innovación que atribuía a Rodchenko, la introducción en el número 13 de *Kino-Pravda* de intertítulos dinámicos, como un LENIN que ocupaba toda la pantalla: palabra-pantalla, decía Gan, palabra tendida como "un cable eléctrico, un conductor mediante el cual la pantalla se alimenta de la realidad luminosa".[5] *La sexta parte del mundo* contiene doscientas setenta y dos cuerdas de ese tipo, tendidas a través de la pantalla con arreglo a distribuciones espaciales, separaciones y tamaños diversos. Ya en el inicio, un enorme VIJOU ("veo") ocupa la pantalla e impone, con el inventario de los grupos étnicos y sus actividades, la incesante interpelación a un TÚ, un USTEDES o un TODOS, llamados a reconocerse colectivamente como poseedores del TODO de la riqueza común, hasta que las imágenes mismas se interrumpen para dejar lugar al *crescendo* de las letras, cada una de las cuales abarca una pantalla entera para afirmar que todos son, juntos, dueños de la tierra soviética (BY/BCE/KHOZIAEVA/SOVIETSKOI/ZIEMLI), declaración saludada por manos de espectadores entusiastas, relevadas al punto por un nuevo *crescendo* visual donde se afirma en cuatro planos y letras enormes que una sexta parte del mundo está en manos de todos. El "hilo conductor" de la materialidad fílmica que ata las manos a las manos para ligar a cada uno con todos tiende entonces a dividirse en dos funciones. Por una parte se identifica con el movimiento gráfico de las letras. Estas se comportan como formas visuales para fundir su movimiento con el de las olas y las turbinas, los buques y las multitudes, pero también y sobre todo para imponer la diferencia que estas últimas son impotentes para expresar: un primer plano jamás contendrá una multitud en marcha, pero sí puede contener en su máximo poderío de irradiación las tres letras de BCE ("todos") o las cuatro de MIRA ("mundo"). Al mismo tiempo, sin

5. Alekséi Gan, "Trinadtsatyi opyt", *Kino-fot*, 5, 10 de diciembre de 1922, reproducido con el título de "The thirteenth experiment" en Y. Tsivian (comp.), *Lines of Resistance...*, *op. cit.*, p. 56.

embargo, el dinamismo visual de las letras adopta el papel de la voz, que ora acompaña las imágenes con su estribillo obsesivo, ora se infla para afirmar en cuatro golpes de platillos el poder de lo que ellas muestran sin ser nunca suficientes para decirlo, el poderío espiritual que anima el todo.

Las letras deben así realizar el poder del vínculo, al que no le basta con el montaje que une los fragmentos en un todo. Lo hacen al precio de ser a la vez formas materiales –hechos visuales contenidos en el movimiento de todos los hechos visuales reunidos por la cámara– y la voz que viene a dar su "organización", es decir, su tonalidad y su ritmo ante todo, a esos hechos. Sin embargo, esta doble naturaleza de las palabras solo genera heterogeneidad en la similitud de los hechos y los movimientos al reforzar la doble sospecha a la cual da pábulo la idea del lenguaje de los hechos: la del lirismo impresionista que quiere adherir a la música unitaria de estos últimos en detrimento de su significación articulada; y la del artificio que transforma su realidad material en lenguaje simbólico. Para construir su empresa, Vertov se basó en una alternativa simple: o bien el filme de arte, el "drama actuado", a imitación del teatro de antaño, o bien la organización de los hechos documentales. Los críticos no se demoran en replicarle que su alternativa es insostenible y conduce a una oscilación interminable entre dos polos: o bien los hechos sin arte, es decir, sin organización, o bien el arte, en el sentido de artificio: las *jugadas* del montaje impuestas por fuerza a los hechos. Y no les cuesta probar que uno y otro camino, el fetichismo de los hechos y el del montaje, llevan a una forma particular del mismo pecado contra la nueva civilización: esteticismo o arte por el arte.

En el primero de estos aspectos, la tónica de la crítica la dio pronto quien representa en el cine la antítesis del proyecto vertoviano, el exdirector teatral convertido en propagandista soviético, Serguéi Eisenstein, que no vacila en utilizar actores para que interpreten a los huelguistas o los revolucionarios de 1905, al precio de apelar en *La huelga* a escenas de matanzas de terneros para salvar la incapacidad de sus figurantes para morir verdaderamente bajo las balas de la policía zarista. Vertov y sus partidarios ven en el hábil montaje de *La Huelga* o de *El acorazado Potemkin* una adopción de sus propios métodos y una confirmación de su propia tesis: si quiere abarcar los problemas de la revolución soviética en vez de trasladar a la pantalla los procedimientos del teatro, Eisens-

tein debe tomar las formas de la cosa-filme perfeccionadas por el *Kino-Pravda*, a saber, la composición de un sentido propiamente visual por el montaje de fragmentos independientes, el uso de los primeros planos y los intertítulos como elementos visuales dinámicos. La respuesta de Eisenstein es simple: la organización visual de los hechos no le interesa en lo más mínimo. Quiere organizar las emociones que la reunión de los elementos visuales debe generar en los espectadores. La cámara no es un medio de realizar el sueño unanimista, "la visión combinada de millones de ojos"; es, según la fórmula que Eisenstein no se cansa de repetir, "un tractor que labra la psique del público en una perspectiva de clase".[6] Lo que debe suceder a la intriga de antaño no es el lenguaje de los hechos, es el montaje de las atracciones, vale decir, de elementos calculados para producir directamente sobre las mentes los efectos que en otros tiempos pasaban por la representación de las acciones y emociones de personajes de ficción. No se trata de escapar al arte sino de racionalizarlo como cálculo exacto de las emociones a producir y los medios para producirlas. El cine soviético no necesita un *cine ojo* sino un *cine puño*. Al rechazar el "cine artístico", Vertov y sus amigos "kinoculistas" han rechazado el fundamento de todo arte, que es el cálculo de los fines y la adaptación de los medios a estos. Desde ese punto de vista, el problema no es filmar "hechos reales" en vez de hechos inventados, las realidades presentes de la industria en vez de los artificios de ayer:

> Conocer lo que será decisivo para fines emocionales –máquinas extraestéticas [...] o el ruiseñor de nuestras abuelas– es una mera cuestión de calendario. Si hoy la reacción más fuerte del público es generada por símbolos y comparaciones con las máquinas, filmamos los "latidos del corazón" en la sala de máquinas del acorazado, pero si mañana las narices postizas y el carmín de antes de ayer vuelven a reemplazarlas, pasaremos al carmín o a la nariz postiza.[7]

6. Serguéi M. Eisenstein, "The problem of the materialist approach to form", en *Selected Works*, vol. 1, *Writings 1922-1934*, edición y traducción de R. Taylor, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 62.

7. Serguéi M. Eisenstein, "Letter to the editor of *Film Technik*" (26 de febrero de 1927), en Y. Tsivian (comp.), *Lines of Resistance...*, *op. cit.*, p. 146.

De este modo, Eisenstein invierte la alternativa: denunciar como antigualla burguesa el trabajo artístico sobre las impresiones a producir es condenarse a producir la más burguesa de las artes, la de los artistas que apuntan sus impresiones y traducen sus emociones. Es notorio que los kinoculistas que seguían con sus cámaras a los pastores de Kirguistán o a los cazadores siberianos querían competir con los poemas cinematográficos dedicados por Robert Flaherty a *Nanook* el esquimal o a los polinesios de *Moana*. Pero su práctica recuerda también una tradición propiamente rusa, la de los llamados pintores ambulantes que, en el siglo anterior, recorrían el país profundo con su caballete y sus libretas de bosquejos para captar al paso la vida del pueblo. A modo de organización de los hechos, esos kinoculistas no proponen más que la capitulación panteísta frente a la "presión cósmica" de las cosas. La voluntad de expresar el dinamismo común a las múltiples manifestaciones de la vida culmina en un montaje puramente estético. Y si este mezcla todas las cosas en la pantalla, solo lo hace para que en la vida real permanezcan tal como son.

Esta es la conclusión con la que machacan quienes se oponen a un filme cuya rentabilidad económica e ideológica es inversamente proporcional a su costo de producción. En él, la devoción a los hechos se denuncia como puro esteticismo de fotógrafo de arte:

> Filma las cosas, el mundo animal o vegetal, todas las cosas, pero únicamente en la pose y conforme al ángulo que las hacen parecer más bellas, más interesantes, más atractivas. Es una admiración sin razón por los fenómenos. Así, nos muestra a un hombre en el Gran Norte. Nieve. Y en ese segundo plano una silueta negra que se marcha a alguna parte en la distancia lírica infinita... El hombre y su sombra en la nieve. ¿No es el plano de una buena película de ficción?[8]

Este seguidismo estético con respecto a los fenómenos se agrava, sin lugar a dudas, a causa de los intertítulos gigantes que dan al filme el tono del poema en prosa whitmaniano o el de un himno a la naturaleza "a la manera de Hamsun": "Las exclamaciones diri-

8. P. Krasnov, "Sovetskoe kino", *Uchitelskaia Gazeta*, 5 de febrero de 1927, reproducido con el título de "Soviet cinema" en *ibid.*, p. 208.

gidas al mar, a las estepas, a los animales salvajes, como a buenos camaradas, tienen una tonalidad 'hamsunesca' que desentona con los principios que presidieron la construcción del filme... El problema no es tener buenas relaciones con la naturaleza, sino utilizarla, someterla por medio de una enorme energía humana".[9] La falta estética es una falta política: la voluntad de mostrar la Unión Soviética como un cuerpo vivo real impuso una atención a la dispersión geográfica de las etnias y sus modos de vida más que a la unidad económica de las fuerzas y los medios de trabajo. Acarreó sobre todo el privilegio otorgado a una naturaleza inmemorial –vastas extensiones nevadas, riberas siberianas desiertas, taiga o estepa hasta donde alcanza la vista, manadas de renos y búfalos– y una población salida del fondo de los tiempos: cazadores en la nieve, ganaderos nómadas, habitantes de yurtas, conductores de caravanas, pero también devoradores de carne cruda, mujeres cubiertas por un velo, hombres prosternados en mezquitas, chamanes y hechiceros entregados a danzas de exorcismo... ¿Cómo admitir los intertítulos grandilocuentes que dicen a esos hombres que juegan al polo con osamentas de cabras y se prosternan ante la divinidad que son dueños de la tierra soviética? ¿Cómo igualar todas las actividades diseminadas por el territorio cuando corresponde al proletariado organizado y a su partido imponer, a través de la educación socialista en las empresas y cooperativas estatales, la realidad económica del comunismo? El comunismo no es cosa de carneros, renos y cerdos, y no se hace con los servidores de los viejos ídolos religiosos.

Vertov creerá responder a la crítica en su siguiente filme, *El undécimo año*, por medio de una doble operación: reducirá los intertítulos al tamaño modesto y uniforme de una simple información. Y dejará los tiros de trineos del Gran Norte y los contraluces espectaculares sobre el infinito de las olas para celebrar el trabajo colosal del embalse sobre el Dniéper, la electrificación de los campos, las minas y los altos hornos, las centrales eléctricas, las fábricas metalúrgicas o los buques de guerra y las multitudes congregadas en la Plaza Roja. Pero constatará de inmediato el despla-

9. Osip Beskin, "Shestaia chast mira", *Sovetskoe Kino*, 6-7, 1926, reproducido con el título de "A sixth part of the world" en *ibid.*, p. 205.

zamiento de la crítica: componer poemas visuales a la gloria de las máquinas sigue siendo fetichismo de estetas. No hace falta admirar las máquinas; hay que utilizarlas, y punto. Y para ello, lo primero es saber para qué sirven. Ahora bien, la alternancia de los planos generales y los planos de detalle y las sobreimpresiones que hacen surgir los engranajes de la máquina del rostro atento del obrero –o a la inversa– no enseñan nada a ese respecto. Con las turbinas de las centrales y los altos hornos sucede lo mismo que con los tiros de trineos o el vuelo de las gaviotas. La cámara sigue celebrándolos como fenómenos sin razón, y los une como movimientos abstractos equivalentes. Lo que hay que mostrar no son los engranajes de las máquinas, sino a los hombres que las hacen funcionar, los "hombres vivos, los auténticos constructores de la vida nueva",[10] esos hombres concretos de carne y hueso, con sus esfuerzos y sus problemas, que la doctrina oficial no tardará en poner en primer plano para reducir al silencio a los fastidiosos artistas de vanguardia, adoradores abstractos de las máquinas e inventores de nuevos lenguajes incomprensibles para los trabajadores soviéticos.

Esa es, en efecto, la otra vertiente de la crítica. La pasividad que registra con la misma exaltación panteísta las carreras de trineos en el Gran Norte y las turbinas de las centrales eléctricas va a la par con el artificio "formalista" que fragmenta a su antojo sus imágenes para componer una extravagante sinfonía de los gestos o las máquinas. El artificio ya está vigente en la presentación de los hechos supuestamente registrados por la objetividad del cine ojo. Está claro, dicen en efecto los críticos, que los burgueses bailarines de foxtrot que ilustran el viejo mundo capitalista no han sido sorprendidos por la cámara en la intimidad de sus apartamentos. No se trata en su caso de hechos registrados por un cine ojo, sino de escenas de ficción especialmente representadas delante de la cámara en función de las necesidades de la demostración visual. Pero aun cuando el autor se conforme con combinar el material documental filmado por los *kinoks*, su manera de montarlo compromete su realidad. ¿Quién es esa mujer campesina a la que vemos ostentar la misma sonrisa en la campiña ucraniana mientras observa a un

10. Anónimo, "Odinnadtsatyi", *Molot*, 26 de junio de 1928, reproducido con el título de "The eleventh year" en Y. Tsivian (comp.), *Lines of Resistance...*, *op. cit.*, p. 307.

electricista instalar una línea y en la Plaza Roja como contracampo de un discurso oficial? ¿Qué son esas manos de pianistas mezcladas con piernas de bailarinas y palancas de máquinas? ¿Qué, esa grúa portuaria o ese cortejo de renos que se transforman sin que tengamos tiempo de saber cómo en tijeras que cortan la lana de los carneros, convertidas al punto en cestos de frutas que se borran para dejar su lugar a vapores que hienden las olas? Los hechos "organizados" son hechos que se tornan dudosos, asimilados por *trucos* de montajista al efecto suscitado por los pases de prestidigitación. La ley del *o bien... o bien...* no puede dejar de aplicarse al espectador que ha visto los limones meterse por sí solos en cestos:

> O bien el espectador creerá seriamente que en nuestro país las frutas se embalan por sí solas de manera milagrosa, sin intervención de manos o máquinas. O bien, adivinando que es un truco, se preguntará: pero ¿esa carga de una vaca en un barco por medio de un cabrestante no es un truco? Y todos esos esquimales, daguestaníes y otros, ¿no son actores de cine disfrazados y maquillados? Una cosa o la otra: o bien un recorrido efectuado por el cine ojo en la verdadera vida o bien trucos de filme de animación.[11]

Pero no son solo los adeptos al buen sentido popular los que invocan, para protección del espectador indefenso, la alternativa "ficción o realidad". Son los antiguos aliados vanguardistas o constructivistas de Vertov quienes reformulan la alternativa al poner en duda el principio mismo de la organización de los hechos por el montaje. Osip Brik presenta la objeción en todo su rigor: un hecho documental es un hecho individual que se ha producido una vez, y una sola, en una fecha y un lugar dados. Su presentación es comprensible y consumada en sí misma. Así sucede, por ejemplo, con la secuencia filmada por el operador que siguió las manadas de renos. Pero en la mesa de montaje donde se reúnen los materiales filmados en los cuatro puntos cardinales de la geografía soviética, la secuencia de los renos se cortó en pedazos para empalmarlos con fragmentos de otras secuencias documentales con fines de comparación

11. Lev Sosnovsky, "Shestaia chast mira", *Rabochaia Gazeta*, 5 de enero de 1927, reproducido con el título de "A sixth part of the world" en *ibid.*, p. 222.

lógica o intensificación lírica. Sus imágenes ya no son representaciones de hechos documentales. No se han convertido, no obstante, en los signos abstractos de un lenguaje. Brik saca una conclusión que parece directamente salida de las páginas de Hegel sobre las aporías del arte simbólico: "En lugar de un verdadero reno, tenemos un reno que es un signo simbólico dotado de un vago sentido convencional. Pero como esos renos fueron filmados sin idea alguna de su eventual uso como signos convencionales, su naturaleza real de renos resiste a su transformación en símbolos y, en suma, no tenemos ni un reno ni un signo, sino un espacio en blanco".[12] Al querer reunir en una película secuencias que convienen a la forma del diario, Dziga Vertov cayó en la contradicción entre el material documental y los métodos de montaje propios del filme artístico. Los hechos se convirtieron en puros símbolos, cuyo emblema es decididamente el esquiador en camino hacia lo desconocido helado, que solo significa la desaparición del viejo mundo al precio de simbolizar también la huida sin fin hacia el mal infinito del "lenguaje de los hechos", cuya única posibilidad de significar es acoplarse sin cesar a otros hechos de la misma naturaleza o de naturaleza contraria.

Hay que ver con claridad el alcance general de esta crítica del "simbolismo" vertoviano. Antes de ser una imagen que encarna una idea, un "símbolo" es el fragmento de un anillo roto, un elemento que exige encontrar su complemento. En consecuencia, lo que la crítica pone en tela de juicio es el sentido mismo del montaje, de la fragmentación y de la reunión de hechos documentales en un todo construido. La contradicción de la forma filme con el material documental es la ruptura declarada en el seno de la "factualidad" que los innovadores oponían al viejo arte de las imágenes pictóricas y las intrigas dramáticas. Podemos trabajar y reunir materiales en bruto o articular elementos de lenguaje insignificantes en sí mismos. Podemos montar imágenes o palabras escogidas para cobrar sentido en una ficción. Pero no podemos montar hechos. Estos solo son tales, solo escapan al flujo indiferenciado de la "vida", si cargan con un sentido que los individualiza. Y esa

12. Osip Brik, "Protiv zhanrovykh kartinok", *Kino*, 5 de julio de 1927, reproducido con el título de "Against genre pictures", en *ibid.*, p. 277.

individualización se pierde cuando se pretende fragmentarla en elementos de un lenguaje. Los materiales se reúnen, los elementos de lenguaje se articulan, pero los "hechos" no pueden reunirse y articularse a posteriori en la forma de un discurso. Brik y Sklovski simplemente infieren de ello la necesidad de un plan que presida la filmación de los materiales. Pero, en realidad, la consecuencia de su crítica va mucho más allá. Cuestiona la idea misma del montaje cinematográfico como forma ejemplar del arte devenido vida. Y plantea la alternativa: hay reunión de materiales en bruto o montaje de elementos ficcionales. El "lenguaje" cinematográfico debe escoger entre la narración de los hechos y la composición de las intrigas, sin perjuicio de descubrir que hay otras intrigas, otras maneras de construir intrigas –entrelazamientos de palabras e imágenes– al margen del relato de las vidas individuales.

El carácter radical del diagnóstico y el desafío es sin duda lo que explica el carácter también radical de la respuesta propuesta por el filme al que el nombre de Dziga Vertov quedará asociado, *El hombre de la cámara*. Para probar que el cine ojo es en efecto un lenguaje, el filme adopta un principio contundente, la supresión de los intertítulos. Está claro que esa supresión ya había sido practicada por Carl Mayer, el guionista de Lupu Pick y Friedrich Murnau. Pero en *La última carcajada* [*El último*] [*Der letzte Mann*], la ausencia de palabras era compensada por la legibilidad de una historia de destitución social que Mayer había recortado incluso en actos. Por su parte, Dziga Vertov adopta, como Walter Ruttmann en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* [*Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*], el hilo mínimo de la descripción de una ciudad a lo largo de una jornada. Ruttmann, sin embargo, describe la vida de una sola ciudad en un hilo continuo que comienza con la llegada de un tren a la mañana para culminar con el final de los placeres nocturnos. En cambio, la ciudad cinematográfica de Vertov recusa de entrada la alternativa entre hecho y símbolo, al hacernos pasar, en un montaje alternado, de las inmediaciones del Bolshói a las orillas del Mar Negro. Más adelante pasará por una galería de las minas del Donbass para trasladarnos de una peluquería no localizada al tránsito moscovita de la Tverskaia. La unidad mostrada por *La sexta parte del mundo* no es económica y social sino simplemente geográfica, habían exclamado los críticos. La unidad espacio temporal de *El hombre de la cámara* ya no es definida por territorio geográfico ni secuencia histórica algunos, sino por la mera máqui-

na cinematográfica. El filme se anuncia insistentemente como una experiencia. La cámara se presenta al comienzo en primer plano como el tema de la película y se metaforiza al desdoblarse en el plano siguiente, donde el camarógrafo con su trípode se sube a una primera cámara, así como, en *El undécimo año*, un gigantesco trabajador metaforizaba el trabajo de los obreros del sitio de construcción, convertidos en hormigas a sus pies. A continuación, el camarógrafo nos lleva a la sala de un cine donde las butacas reiteran el *trick* de los cestos de limones: se bajan automáticamente a la llegada de los espectadores que han acudido a ver un filme cuya unidad se metaforiza en la orquesta, antes de que pasemos por fin al comienzo de la "jornada" con un *travelling* hacia adelante, en dirección a una ventana detrás de la cual aún duerme una mujer que no es otra que la esposa del cineasta y la montajista de su filme. Mientras ella se despierta, se levanta y va a un lavabo puesto de inmediato en paralelo con las mangueras que limpian la ciudad, la cámara tiene tiempo para cortar los planos del cuerpo tendido mediante una mesa de restaurante de la que surge una botella en primer plano, un quiosco que deja entrever en segundo plano las columnas neogriegas del Bolshói, vagabundos dormidos en bancos que riman con camas de maternidad, como lo hacen a continuación un autómata que cose a máquina en el escaparate de una tienda con otro autómata ciclista; una cochera de autobuses con una calesa; un ábaco con un ascensor; el teclado de una máquina de escribir con un teléfono; una chimenea fabril con la calandra de un automóvil; autos que circulan por la calle con palomas que retozan en una cornisa; el movimiento del tren con la manivela del camarógrafo que lo filma, y varias otras actividades entre las cuales, a veces, aparece maliciosamente el cartel de un "filme artístico", *El despertar de una mujer*, un despertar de ficción que, por su parte, solo rima consigo mismo. Un crítico de *La sexta parte del mundo* se quejaba de ver a un orador aparecer en una tribuna solo para ser devorado al punto y en su totalidad por el enorme engranaje de una máquina no identificada. En *El hombre de la cámara*, en cambio, son la propia cámara y las tijeras de la montajista las que devoran sin cesar toda secuencia de la vida cotidiana para unir, en un ritmo acelerado, sus fragmentos a los fragmentos equivalentes de cualquier otra actividad en que la cámara se haya fijado a fin de darles una vida nueva, una vida que es su propia obra. La complementariedad de las acciones se reduce allí más que nunca a su similitud, y la lucha

de lo nuevo contra lo viejo se desdibuja de manera aún mucho más radical que en las secuencias de foxtrot de *La sexta parte del mundo*. Podemos sin duda reconocer a una *nepwoman* en la mujer jubilosa a quien peinan y hacen la manicura en un instituto de belleza, y oponer la espuma de su champú a la argamasa que manipula una obrera y la lejía de un ama de casa, como el afilado de un hacha de leñador se opone al de una navaja de peluquería. Pero su sonrisa no es diferente a la de la joven obrera de la manufactura de tabaco. Y la oposición de las acciones es igualmente su similitud. Son ante todo las manos activas de la peluquera o la manicura las que se unen a las manos activas de la obrera o el ama de casa o a las de un lustrabotas callejero, antes de rimar con las manos de la montajista que raspa la película, así como el secador lo hace con la manivela del camarógrafo, en un movimiento en que se engranarán en montaje acelerado una máquina de coser y una mano de costurera que sostiene la aguja, un ábaco, la manivela de una caja, una rotativa de imprenta, la mano de una obrera que dobla en dos un papel de embalaje, una central telefónica, los cigarrillos listos para ser empaquetados, un teléfono, el teclado de una máquina de escribir y el de un piano, la línea de montaje donde se empaquetan los cigarrillos, un pico que ataca los filones de una mina, un caballo que tira de una vagoneta en la galería, la mesa de montaje, un alto horno, el metal en fusión, la cámara, la caída de agua de un embalse, la barquilla que traslada la cámara en el aire por encima de la caída, los autobuses que se cruzan en una calle desdoblada por sobreimpresión, el gesto del policía que da vuelta las señales de tránsito, una alarma y diversos engranajes de máquinas que nadie sabe qué fabrican, pero que arrastran simplemente en su movimiento al camarógrafo y su trípode.

La oposición de la *nepwoman* elegante y la trabajadora del pueblo es entonces similar a la de las parejas que van al ayuntamiento a casarse y las que lo hacen para divorciarse. Está contenida en la danza universal por la que todas las actividades son equivalentes. El comunismo cinematográfico es esa equivalencia generalizada y acelerada de todos los movimientos. Por eso el cineasta no teme la provocación: en respuesta a la acusación cien veces repetida de entregarse con placer a trucos de prestidigitador, ha alegorizado ostensiblemente su trabajo en una secuencia, tomada de un filme anterior, que nos muestra a niños boquiabiertos ante los números de un mago chino. Mediante trucajes igualmente ostentosos,

el cineasta nos muestra a su camarógrafo encaramado en lo más alto de un edificio, antes de hacerlo surgir de un *bock* de cerveza. La cerveza en cuestión es consumida por dudosos *nepmen*. Pero en el Club Lenin, a donde se traslada a continuación, la cámara solo sigue en un principio las honestas actividades de ajedrecistas y lectores de diarios para entregarse abruptamente a nuevos sortilegios: un hombre que hace música con cucharas de hierro sobre la tapa de una cacerola desata, con la atención de jubilosos espectadores, un *crescendo* de treinta y cinco campos y contracampos en veinticinco segundos, antes de que la danza de las cucharas, las manos de un pianista, unos pies que marcan el compás y el rostro radiante de una espectadora centelleen en sobreimpresión y, así, preparen a los espectadores –los que miran el filme y los que este nos muestra– para el nuevo número de magia que va a tener por teatro la sala cinematográfica: el trípode se presenta en esta y hace una reverencia; luego la cámara sale de su caja y se atornilla en él, antes de saludar ceremoniosamente al público, al que va a arrastrar a nuevas aventuras visuales.

Ese saludo a modo de bravata, que proclama más fuerte que nunca el poder del cine ojo y del montaje que reúne sus imágenes, ignora sin duda que es también una ceremonia de adiós. Al proclamarse orgullosamente como un filme sin guión, actores ni intertítulos, *El hombre de la cámara* se afirma como el apogeo de diez años de trabajo, la coronación de las experiencias de un "lenguaje universal de las imágenes" que constituye el tejido sensible de un mundo nuevo. Pero cuando se estrena en Moscú en 1929, hace ya un año que la voz de *El cantor de jazz* ha puesto fin al sueño de un lenguaje universal de las formas visuales. Vertov sabrá adaptarse, a no dudar, a la novedad del cine sonoro y proclamará que el lenguaje combinado de los sonidos y las imágenes es la consumación de las búsquedas del nuevo lenguaje. *Entusiasmo* hará resonar, con las imágenes, las consignas del Plan Quinquenal y los juramentos de los trabajadores de elite. El ruido de los campanarios derribados y la voz de la radio que cubre los cantos litúrgicos afirmarán con claridad el conflicto de dos mundos y borrarán de tal modo toda huella del unanimismo reprochado a *La sexta parte del mundo*. Pero los medios del sonido grabado serán útiles ante todo, como es natural, a quienes exigen la sustitución de los ejercicios "formalistas" de los constructivistas o surrealistas tardíos por filmes capaces de mostrar la condición y los problemas de hombres vivos y reales

que construyen el país nuevo, y distraerlos de sus esfuerzos. Entre el estreno de *El undécimo año* y el de *El hombre de la cámara*, la conferencia del Partido Comunista, encargada de volver a poner orden en la Babel cinematográfica soviética, adopta la consigna que en lo sucesivo va a dictar sus tareas a los cineastas: "El principal criterio para evaluar las calidades formales y artísticas de los filmes es la exigencia de que el cine ofrezca 'una forma que sea inteligible para millones de hombres'".[13] Para acercarse a las masas, cuya condición y necesidades ignoran con demasiada frecuencia, los cineastas deben procurar unir a la coherencia artística e ideológica "experiencias de carácter íntimo y psicológico".[14] Con el cine sonoro, el "drama actuado" de ayer está bien armado no solo para volver, sino para imponerse decididamente como el arte de quienes edifican los mañanas socialistas.

13. Resolución de la Conferencia del Partido Comunista (15 a 21 de marzo de 1928), en R. Taylor e I. Christie (comps.), *The Film Factory...*, *op. cit.*, p. 212.

14. Anatoli Lunacharski, "Speech to film workers" (publicado originalmente en *Zhizn' iskusstva*, 4, 24 de enero de 1928), en *ibid.*, p. 197.

14
El resplandor cruel de lo que es
Condado de Hale, 1936-Nueva York, 1941

El secreter fue en una época un mueble absolutamente pequeño-burgués. Es muy grande y pesado y está enchapado de una madera de color rojo oscuro y rica textura; tiene placas de metal diestramente cinceladas en los tiradores de los tres cajones; el espejo, de al menos tres pies de alto, está rodeado de un marco de madera esculpido a máquina. El enchapado está ahora agrietado y en varios lugares se ha despegado de la base de madera blanda amarilla. Casi todos los tiradores de los tres cajones están descuajeringados y dos de ellos han desaparecido. Abrir y cerrar los cajones es toda una historia. El espejo está deteriorado a tal punto que lo irisan láminas grisáceas y, en todo lo que refleja, una superficie de platina galvanizada de insondable tristeza da a su marco la belleza casi inmemorial, suave, frágil y lamentable que hacen ver los ferrotipos de retratos de familia en un desorden de estudio, o que hacen oír los discos de jazz prontos a exhalar el último suspiro [...]. La parte superior del secreter está cubierta por una vieja toalla cuya textura evoca cantos rodados, de un tejido demasiado precioso para que en esta casa se la destine a su uso habitual. Sobre esa toalla descansan los siguientes objetos: un viejo peine negro, casi enteramente desdentado, que huele a hongos y goma echada a perder. Una concha blanca con un depósito de polvo negro en el fondo y un botoncito blanco encima. Un pequeño costurero de tela rosa de imitación seda, del que asoma el torso encorsetado de una muñeca de porcelana de pelo teñido con alheña, que tiene rotas la cara y una mano. Un conejo de porcelana de unas tres o cuatro pulgadas de alto, de color crema sombreado de castaño, con reflejos azulados en la porcelana y una oreja que cuelga atravesada; tiene el lomo roto, y

los fragmentos se han unido sin pegamento en un frágil equilibrio. Una pequeña perra de porcelana, sentada, con su lechigada de tres cachorritos del mismo material, sentados alrededor de ella en un triángulo equilátero, y cuyas miradas se cruzan en la madre: han sido un regalo de Navidad para Louise y, con una sola excepción, se trata del bien que ella más quiere en el mundo. Una pesada Biblia marrón y húmeda, de hojas finas como la nieve, cuyo olor frío, obsceno e inexplicable volví a sentir en mi primera noche en esta casa.

Esta descripción en forma de inventario puede darnos vértigo. Sin embargo, no es la más exhaustiva de las que James Agee consagra en *Elogiemos ahora a hombres famosos* a los tabiques de madera, muebles, objetos, decoraciones murales y ropa de las tres familias de Alabama que, durante el verano de 1936, fueron el motivo de su investigación.[1] Sigue a la minuciosa descripción de un cofre, sus tachones empañados, sus tiradores con cardenillo, las grandes margaritas que adornan el forro y su muy prosaico contenido: unos calzoncillos manchados, un vestido de bebé, una gorra de niño, unos zapatos de bebé, un par de calcetines baratos, un pedazo de tejido verde que sirve de lazo y, en el fondo, los ojos desorbitados de una muñequita. Luego del detalle de los cajones del secreter llenos de papeles de fantasía cuidadosamente doblados, siguen, para la misma habitación, el inventario del estante de la chimenea decorado con un encaje de papel; las fotos de familia, almanaques publicitarios, imágenes piadosas, páginas sueltas de libros infantiles y el dibujo de un gran pez blanco despegado de una lata de caballa, todo esto como decoración de las paredes, y por último el contenido del cajón de la mesa: ropa de bebé; sombrero de paja gastado, rodeado por una amplia cinta de tartán escocés y acompañado de un motivo de brocado; una caja de talco del doctor Peters Rose; un guante de niño solitario y agujereado; las dos partes de un botón

1. James Agee y Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes: Alabama, trois familles de métayers en 1936*, traducción de J. Queval, París, Pocket, 2003, pp. 168-169 (todas las referencias corresponden a esta edición, pero la traducción francesa ha sido modificada en unas cuantas ocasiones) [trad. cast.: *Elogiemos ahora a hombres famosos: tres familias de arrendatarios*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994].

roto; un pequeño gancho negro; un hexágono de papel de diario recortado con tijera, y, en una pequeña ranura del cajón, una aguja decorada con un cisne y apuntada hacia el norte. Tras ello, el informante pasa al inventario del dormitorio del fondo, la cocina y la despensa de la casa de los Gudger, para demorarse después en el pozo de la casa de los Woods, cuya cuerda está hecha de pedazos de tela atados uno a continuación de otro, o en las viñetas de los almanaques que adornan las paredes de la casa de los Ricketts.[2]

¿A qué género de literatura pertenecen estos minuciosos inventarios que parecerían trasponer al decorado de la vida pobre la descripción balzaciana de los interiores burgueses de provincia, si no se mezclara con ellos una mirada soñadora siempre presta a inmovilizarse en alguna incongruencia surrealista: botón roto, muñeca mutilada, montaje de recortes de diario o aguja decorada con un cisne? En un inicio, no obstante, el texto responde a un encargo preciso. Se trata de un reportaje periodístico que se incluye en un género establecido. La revista *Fortune*, especializada en grandes reportajes fotográficos, decide reportear a aparceros de Alabama y para ello envía al joven James Agee, habituado desde hace ya un tiempo a escribir artículos perfectamente neutros sobre temas documentales de diversa amplitud: el gran proyecto industrial de la Tennessee Valley Authority, las barracas de los campamentos para automovilistas, la temporada hípica en Saratoga, las riñas de gallos, el cultivo de fresas o el de orquídeas. A lo sumo, el redactor *freelance*, anónimo como todos los otros redactores de la revista, se permite a veces deslizar con malicia alguna referencia bíblica o dos versos de la "Oda a una urna griega" en un artículo destinado a comentar fotografías de Margaret Bourke-White sobre la sequía. El encargo de la revista se inscribe en el marco de una serie destinada a mostrar cómo viven los tiempos de la crisis y el New Deal individuos y familias representativos de la Norteamérica profunda: "*The life and circumstances of...*" Así, se presenta sucesivamente a un próspero agricultor y ganadero de Illinois, un obrero de la construcción que luego de perder su trabajo vive desde hace cuatro años de distintos subsidios y empleos temporarios, y un empleado neoyorquino de la compañía telefónica. James Agee debe interesarse

2. Mantengo aquí los seudónimos que Agee utilizó en reemplazo de los verdaderos apellidos de las familias Burroughs, Fields y Tengle.

ahora en los efectos de la crisis sobre un sector social al que se sabe particularmente miserable sin poder imaginar esa miseria, demasiado alejada de Nueva York y de las maneras de vivir del Norte industrial: los aparceros que trabajan en los algodonales del Sur. Y con ese fin Agee suma los servicios de su amigo Walker Evans, que cuenta con una sola colaboración en la revista pero trabaja en esos momentos en la gran encuesta de la Farm Security Administration entre las poblaciones rurales afectadas por la crisis y la sequía. Los dos amigos, con todo, no demoran en tomar una decisión que da un carácter singular a esa cooperación: cada uno trabajará por su lado. Texto y fotos serán independientes. De hecho, ninguna foto mostrará al lector las resquebrajaduras del secreter o la familia de perros de porcelana. Ninguna leyenda acompañará las fotos. Y ningún texto del reportero nos explicará las circunstancias en que el fotógrafo ha reunido a tales o cuales miembros de una de las tres familias.

Si la fotografía –de la que no nos ocuparemos aquí– y el texto son independientes, es porque una y otro tienen la aspiración de decirlo todo. Lo que hay que comprender es ese "todo". Una *doxa* perezosa, sostenida por los nostálgicos de las bellas letras y las bellas artes de antaño, y luego recuperada por los campeones de cierto modernismo, opone la cuidadosa selección de los elementos del arte a los toscos inventarios del "reportaje universal". La oposición, sin embargo, es especiosa. En efecto, el arte común y corriente del reportaje se guarda bien de decirlo todo. Su "universalidad" es la de los hechos que verifican las ideas y la de las imágenes de las que sabemos qué muestran. El reportaje es un género literario selectivo por principio, porque debe, en un espacio rigurosamente medido, efectuar una doble demostración: por una parte, tiene que probar que el reportero ha estado allí, y lo hace escogiendo detalles que por su misma insignificancia muestran que no han sido inventados (tal o cual objeto anodino que anda rodando por una mesa); por otra, debe retener, a la inversa, los rasgos que crean sentido. Debe elegir los signos que basten para mostrar la miseria y comunicar su sensación a un público que los reconocerá sin tener necesidad de verlos, porque sabe cuál es el mal del que son síntomas, e incluso qué remedios convienen a este, ya estén en la órbita de la fe religiosa, de las reformas gubernamentales o de la revolución proletaria. El reportaje, tal como se lo practica de ordinario en *Fortune*, es un arte a la antigua que debe suscitar con pocos signos la impresión de

que se ha recorrido un mundo y de que este es a la vez inimaginable y conforme a lo que puede concebirse. Ese arte combina las formas narrativas y descriptivas elaboradas por la literatura y las artes visuales en un nuevo régimen de presentación e interpretación de los hechos. Para dar a conocer a través de un caso ejemplar la vida de un grupo social, la investigación de la revista adopta así los procedimientos con que nos familiarizó la novela realista: la entrada *in medias res* que hace sentir el tenor de una situación existencial, o bien el lento acercamiento al lugar cuyo decorado resume la vida de sus habitantes y lleva la impronta de sus preocupaciones. La investigación sobre "la vida y las circunstancias" de los representantes de la Norteamérica profunda sorprende así al empleado William Charles Game, Jr., a la hora en que sale de la oficina y enciende su cigarro antes de encaminarse a la Penn Station; toma como punto de partida el día fatal en que el albañil Steve Hatalla es despedido por su compañía, o nos describe el trayecto de un automóvil a través de los campos llanos y las rutas rectilíneas del Medio Oeste hasta la explotación agrícola de George Wissmiller. Tras lo cual el relato, antes de detallar el carácter de la esposa y los hijos y la filosofía de vida del jefe de la casa, dedica uno o dos párrafos al inventario del lugar. En la próspera vivienda del agricultor de Illinois señala los muebles cubiertos de telas; las fotos de los niños sobre el piano; las estanterías acristaladas donde viejos libros escolares se codean con obras religiosas, almanaques agrícolas, *David Copperfield* o *A Boyscout Patriot* y otros libros rara vez abiertos por la industriosa familia. En casa de los Hatalla, la máquina de lavar rota o el piano en desuso que son a la vez el testimonio de días mejores y la prueba de una cultura musical importada de la Hungría natal; la fotografía de la boda; los calendarios religiosos; las tres plantas en la ventana que son los únicos adornos de la casa, y la Biblia magiar que descansa cerca de las revistas populares *Collier's* y *Pictorial Review* y de una novela de Emily Post. Estos contados detalles bastan para comprobar la singularidad de esas existencias que resumen una multitud de otras. El mismo principio de contención por el cual la descripción se limita a algunos rasgos que hacen las veces de imagen veda a la fotografía el clisé que habla por sí mismo. La fotografía no funciona sin la leyenda que atestigua que esas existencias singulares reflejan un destino común y confirman una manera bien establecida de ajustarse a él. Así sucede con las tres fotos cuya reunión en una página es suficiente para conjurar la infelicidad de

la familia Hatalla: "Steve siempre lleva una camisa blanca, una corbata y una sonrisa"; "Marie Hatalla siempre tiene a su Dios"; "Y domingo siempre quiere decir la celebración en la iglesia bautista magiar".[3] Para el arte del reportaje es esencial contener sin cesar el doble exceso en el cual podría perderse: la situación tan inaudita que las palabras e imágenes ya no pueden traducirla, y los signos tan triviales que no hay razón para elegir uno en lugar de otro.

Ahora bien, ese doble exceso es justamente lo que caracteriza la descripción del secreter, el estante de la chimenea o el armario de los aparceros. La decisión de decirlo todo no es en modo alguno la consumación de la lógica periodística. Al contrario, la hace estallar y, con ella, cierta lógica del arte. James Agee lo hace, sin duda, en nombre de un radicalismo político. El arte de seleccionar y reunir los signos que hacen apreciar una condición pertenece, a su juicio, a la obscena práctica por la cual un grupo de seres humanos, llamado revista, a quienes reúne en última instancia el mero incentivo del lucro, se atribuye el derecho de "meterse a curiosear en un grupo de personas sin defensa" y "hacer ostentación del estado de inferioridad, humillación, desnudez de esas vidas" para ganar, además de ingresos económicos, "una reputación de cruzada y objetividad" que se cuenta por su parte en valores bancarios y, en política, se cambia por "votos, clientelismo y prebendas".[4] Los dos amigos son "espías" muy decididos a traicionar semejante misión. Pero no debemos equivocarnos en cuanto al sentido de su radicalismo. Aun cuando la fórmula final del *Manifiesto comunista* figure entre los exergos del libro, la ruptura con la norma periodística descarta también la forma de peligrosidad con menores costos que caracteriza los llamados libros científicos, políticos y revolucionarios. Excede asimismo la peligrosidad un poco más seria del arte o la literatura para tender hacia un más allá del arte que acaso tenga algún efecto remoto sobre la situación en cuestión y que, por ello, se clasifica con apresuramiento en una de estas dos rúbricas: "frivo-

3. "Family on relief", *Fortune*, febrero de 1936. Véanse "A farm in Illinois", *Fortune*, agosto de 1935 (George Wissmiller y su familia), y "White-collar family", *Fortune*, mayo de 1936 (William Charles Game, Jr.)

4. J. Agee y W. Evans, *Louons maintenant...*, *op. cit.*, p. 25.

lidad" o "patología".[5] El detalle "frívolo" o "enfermizo" de camisetas, alfileres, tachones herrumbrosos, ojales de alpargata, botones rotos y calcetines o guantes sin pareja en la casa de los Gudger es una manera de hacer que esos objetos sean inutilizables para cualquier reseña de la situación de los campesinos pobres ofrecida a los médicos –tradicionales, reformistas o revolucionarios– de la sociedad. Esta manera es precisamente, dice Agee, la única actitud *seria*, la actitud de la mirada y la palabra que no se fundan en ninguna autoridad y no fundan ninguna; el estado de conciencia íntegro que rechaza toda especialización para sí mismo y debe a la vez rechazar todo derecho a seleccionar lo que convenga a su punto de vista en el decorado de vida de los aparceros miserables, para concentrarse en el hecho esencial de que cada una de esas cosas forma parte de una existencia que es totalmente actual, inevitable e irrepetible. El inventario "frívolo" de los cajones no revela en su totalidad más que una ínfima porción de los elementos reunidos en el entrelazamiento infinito e irrepetible de las relaciones entre seres humanos, un entorno, acontecimientos y cosas que ha conducido a la actualidad de esas contadas existencias. Rendir cuentas, por poco que sea, de estas vidas y de su lugar en el mundo solo es posible si se supera la relación significativa de lo particular con lo general en pos de la relación simbólica del elemento con el todo impresentable que se expresa en su actualidad.

Más allá de la ciencia y el arte, más allá de lo imaginado y lo revisable, el estado de conciencia íntegro que percibe "el resplandor cruel de lo que es" aún debe, sin embargo, pasar por las palabras. Sin duda está presente el sueño de que las cosas mismas digan su exceso con respecto a las palabras: "Si pudiera, no escribiría aquí nada en absoluto. Habría fotografías; en cuanto al resto, serían fragmentos de tejido, pedazos de algodón, terrones de tierra, palabras grabadas, trozos de madera y hierro, frascos de olores, platos de comida y excremento". Pero ese libro-instalación seguiría siendo un objeto de consumo para el público avanzado: "Los libreros lo considerarían toda una novedad; los críticos murmurarían: sí, pero ¿es arte?, y yo podría confiar en que la mayoría de ustedes lo usaran como un juego de salón".[6] En consecuencia, para no transfor-

5. *Ibid.*, p. 31.
6. *Ibid.*, p. 30.

mar el arte medio del periodismo en juego de salón surrealista, es preciso renunciar al fantasma del *collage* de las cosas en el libro. Sin duda también es preciso, aunque el autor no diga ni pío, abandonar discretamente la idea de que la fotografía pueda suplir la falta de palabras. En definitiva, solo a las palabras del escritor corresponde la posibilidad de decir a la vez la indignidad de la posición del *voyeur*, el esfuerzo para superarla desplegando la plenitud de existencia que habita cada botón roto o cada zurcido en un traje remendado, y la demostración de su impotencia para llevar jamás a cabo la tarea. Es menester que las palabras excedan el compromiso de la descripción e imiten la encarnación que saben imposible, que la frase se alargue indefinidamente para amoldarse al movimiento que liga cada detalle insignificante de la vida pobre ya no a su contexto y sus causas, siempre conocidos de antemano, sino a la incontrolable cadena de acontecimientos que constituyen un cosmos y un destino. Así se define un arte más allá del arte, una mentira aceptada para no perder la verdad en la concordancia pautada de las cosas mostradas y su sentido consumible:

> Es muy posible, en verdad, que la superioridad del arte sobre la ciencia y todas las otras formas de la actividad humana, así como su inferioridad con respecto a ellas, resida en un solo y el mismo hecho: que el arte acepta el más peligroso e imposible de los negocios y sale de él lo mejor librado que pueda, para estar así más cerca y más lejos a la vez de la verdad que las cosas que, como la ciencia y el arte científico, no hacen sino describir, y que aquellas que, como los seres humanos, sus creaciones y el estado entero de la naturaleza, se contentan con ser la verdad.[7]

Es preciso que el movimiento de las palabras, al ligar cada estado sensible a la serie infinita de los otros estados del mundo, imite la verdad que no habla el lenguaje de las palabras. A primera vista, este uso de las palabras que excede toda racionalidad documental parece responder a una poética bien identificada. La meditación nocturna bajo el porche o en el "dormitorio de adelante", que se dedica a captar la luz y el olor de la lámpara de aceite, la textura y la fragancia de la madera de pino, las tinieblas del granero y la

7. *Ibid.*, p. 237.

respiración de los cuerpos en la habitación de atrás en el "hálito suspendido de un año del planeta"[8] recuerda sin lugar a dudas otra ensoñación nocturna, en la que Walt Whitman remeda el vagabundeo silencioso de un cuerpo que, imaginariamente, se inclina "con los ojos abiertos sobre los ojos cerrados de los durmientes".[9] Para superar la rutina periodística de la descripción representativa y dar su dignidad a la pobre decoración de la casa de los Gudger, hay que adoptar, parece, la poética unanimista del autor de *Hojas de hierba*, que hace de cualquier actividad y cualquier objeto un símbolo de la vida del todo. La influencia de Whitman sobre los inventarios líricos de James Agee es innegable, pero tiene sus límites. El poeta de Brooklyn, en efecto, se había simplificado un poco la tarea al utilizar la primera persona, la forma del versículo y la metáfora del viaje para arrastrar a su camino, línea tras línea, al arrendatario acodado en su barrera, con el arponero en su ballenera en el océano, los inmigrantes recién desembarcados en Manhattan, el maquinista que se arremanga en alguna línea ferroviaria, el cazador de Michigan que pone sus trampas en un río, la *squaw* que vende sus mocasines, el director de orquesta que marca el compás o el presidente rodeado de sus ministros.[10] Había asegurado de entrada el vínculo de la hoja de papel con la hoja de hierba, así como con la prensa del impresor y las herramientas y productos de todas las actividades humanas, el maletín del médico, el fardo de algodón, el gancho del descargador, la sierra del aserrador, la cuchilla del carnicero, los avíos del vidriero, la prensa de cilindros o la palanca de la máquina de vapor.[11] La necesidad de ir más allá a capturar una nueva presa urge demasiado a esta poética para que pueda tomarse el tiempo de hacer justicia al "resplandor cruel" de lo que está allí, ofrecido por las vetas del pino mal desbastado de la casa de los Gudger, las chinches de los jergones, las horquillas desdentadas o los animales de porcelana rotos, la ropa de los niños Ricketts cor-

8. *Ibid.*, p. 67.

9. W. Whitman, *Feuilles d'herbe*, *op. cit.*, p. 207. En la edición definitiva, esta sección se convirtió en el poema "Les dormeurs", *Feuilles d'herbe*, traducción de J. Darras, París, Gallimard, 2002, p. 562 [trad. cast.: "Los durmientes", en *Hojas de hierba*, *op. cit.*].

10. *Ibid.*, pp. 75-77.

11. *Ibid.*, pp. 187-189.

tada de bolsas de algodón que los transforman en el hazmerreír de la escuela, el terrible silencio de la noche estrellada, la luz metálica y el calor sofocante del día de verano en que hay que ir a trabajar a diez kilómetros de distancia bajo las órdenes de un capataz negro para sumar algo a los magros recursos del cultivo del algodón, devorados de antemano por las condiciones de la aparcería, y la vergüenza inacabable de no lograr nunca vivir a la altura de lo que se conoce como una existencia digna. Hay que hacer sensible en el propio terreno la relación del endeble cascarón de madera donde están encerradas esas frágiles existencias con el peso del globo que lo abarca, la brutalidad metálica de la luz y la explotación, el resplandor distante de las estrellas y de las otras vidas posibles, el estrépito del trueno y el de todas las "saetas" que, lanzadas desde el extremo del mundo, el fondo de los tiempos y el abismo de lo conocido, caen sobre ese delgado caparazón. El poder de lo infinito debe aprehenderse en "cualquier encrucijada de tiempo, espacio y conciencia", y en la singularidad de cada acontecimiento sensible. El problema no es unir todo con todo, sino captar en cada uno de sus detalles el peso formidable de la necesidad que se abate sobre los seres humanos y el arte con el cual estos le responden. Es devolver a cada elemento del inventario la dignidad de lo que él es: una respuesta a la violencia de una condición, el producto de un arte de vivir y hacer al mismo tiempo que la cicatriz de un doble dolor, dolor de la necesidad sufrida y dolor porque la respuesta jamás está a la altura de su violencia.

Ver en cada cosa un objeto consagrado y una cicatriz: este programa impone a James Agee una descripción que haga sensible a la vez la belleza presente en el corazón de la miseria y la miseria de no poder percibir esa belleza. La descripción de los tabiques o los trajes destaca el primer aspecto. Ninguno de los dos criterios habituales de lo bello en materia de vivienda se aplica, no obstante, a la casa de los Gudger. Ningún adorno embellece los maderos y tablas de pino que la conforman. Pero esa desnudez no basta para otorgarle la belleza funcional de las "máquinas de habitar" celebradas por los arquitectos modernistas. La belleza de los tabiques y largueros de madera viene de otra parte: de un acuerdo propiamente estético entre una necesidad humana de habitar, los materiales que le ofrece la naturaleza y el azar de su conjunción. Sobre las superficies de los maderos se advierten, simultáneas y reflejadas unas en otras, las tres cualidades de lo bello:

> una es la poderosa fuerza asesinada, la de la fibra infinita, talentosa, que se extiende de pulgada en pulgada sin repetición, genio exuberante de una naturaleza ignorante del error; otra, los arcos transversales puestos uno junto a otro, decenas por pie, sombras de las respiraciones y las mordeduras salvajes de las sierras circulares (la madera ha sido apenas cepillada); y otra, el tono y la calidad que el tiempo ha dado a la madera, y que tienen algo ya del hueso, ya del raso, ya de la plata lisa pero no pulida.[12]

La belleza *estética* ejemplarmente realizada aquí, aun a costa de una deficiencia funcional, es la de las metamorfosis imprevisibles, la conjunción de los azares de la existencia con los azares de la vegetación, el clima y los instrumentos de la fortuna. Es sin duda la belleza de una forma inextricablemente ligada a una "abominación económica y humana". Pero la belleza forzada por esta última no deja de ser una parte de la realidad tan importante como la propia abominación.[13] La misma captación de la necesidad en la conjunción del azar y el arte es la que ilustra la descripción de los monos de trabajo que la época y el uso, el sudor, el sol y los lavados transforman en "reinos de encantadora dulzura, maravillosas colgaduras y reflejos de luz sobre el terciopelo que la gamuza y la seda pueden sugerir, sin lograrlo", y escalas de azul de las que solo algunos cielos excepcionales y ciertos azules de Cézanne dan una idea.[14] A ese trabajo del tiempo se incorpora el arte del remiendo, creador de una metamorfosis celebrada por una de las páginas más líricas del libro:

> Ese tejido se desmenuza como la nieve; se le hacen remiendos y zurcidos; estos se desmenuzan a su vez; nuevos remiendos y zurcidos que vuelven a romperse, y remiendos y zurcidos se multiplican sobre remiendos y zurcidos, y otros sobre estos, de manera que, a la larga, en los hombros, la camisa ya no contiene virtualmente nada del tejido originario y un hombre, George Gudger, lo recuerdo bien, y centenares de otros como él, llevan a su trabajo sobre el peso de sus hombros un tejido tan complicado y frágil, y tan profundamen-

12. J. Agee y W. Evans, *Louons maintenant...*, *op. cit.*, p. 154.
13. *Ibid.*, p. 204.
14. *Ibid.*, p. 264.

te consagrado a la gloria del astro rey como el manto de plumas de un príncipe tolteca.[15]

Al concentrarnos sobre cada parte de la superficie de cada objeto, sobre la calidad de cada acontecimiento sensible, podemos aprehender la conjunción del arte y el azar que eleva la ropa del pobre, el cuerpo que la lleva y la mano que la remienda a la altura del sol y las estrellas. El problema no es celebrar los arreglos improvisados que son testimonio del arte de hacer de los pobres, un arte que solo se les concede con demasiada facilidad. Es lograr que en esos arreglos improvisados se reconozca un arte de vivir: más allá de cualquier adaptación de una vida a las circunstancias que la rodean, la manera en que una existencia se pone a la altura de su destino. Pero es justamente en ese punto cuando el destino se revela más despiadado. Para sentir aquella belleza hay que encontrarse con ella por accidente, espectador que viene de otra parte con la memoria, en la cabeza y los ojos, de una multiplicidad de espectáculos y páginas que ya han consagrado la alianza del arte y el azar. La camisa hecha de pedazos añadidos unos a otros nos recuerda, a no dudar, las "paperolas" con que se teje la página proustiana. Y es de Proust, más aún que del surrealismo, de quien James Agee tomó esa poética que se dedica a desplegar la verdad de una hora del mundo aprisionada en la trivialidad de un utensilio o una tela. El manto del príncipe tolteca es similar a la página de escritura proustiana hecha de múltiples "paperolas" y, a la vez, a la gelatina hecha de innumerables pedazos de la que ella nos habla. Y la noche en el dormitorio de adelante o bajo el tejadillo debe, en definitiva, menos al deambular nocturno imaginario de Walt Whitman que a las noches sin sueño y los lentos despertares del narrador de la *Recherche*. En este aspecto, es ejemplar la segunda meditación "bajo el porche", donde se define la poética que conviene a la situación: la alegría que se siente ante una verdad aprehendida en el cuerpo y la mente, una verdad o, al menos, una ilusión de plenitud que puede procurar cualquier hecho azaroso: "La fractura de un rayo de sol en las fachadas y el tránsito de una calle; las volutas de humo que escapan de una chimenea; la voz de un tren que se alza imperiosa en la noche [...], el olor a quemado de una tela, el del tubo de escape de

15. *Ibid.*, p. 265.

un automóvil, el de una muchacha".[16] Cuesta no reconocer aquí, a través del silencio de la noche de los aparceros, el ruido del tren oído por el insomne de las primeras páginas de *Del lado de Swann* y el olor a gasolina del que disfruta el narrador acostado, sin saber que es el olor del automóvil en el que huye Albertine. El "todo" al que aspira el libro es la condensación, en la plenitud de un minuto del mundo, de todas las conexiones en el tiempo y el espacio que sumen en el vértigo cualquier vida. Esa totalidad inagotable de todo instante es la que la literatura, en la época de Proust, Joyce o Virginia Woolf, opone a la selección de los detalles significativos que componen el arte del reportaje.

Pero la similitud misma de las poéticas acusa el reparto impiadoso de las suertes. El error del narrador de la *Recherche* revelaba finalmente ser una verdad. A costa de la desaparición de Albertine y de la muerte de las ilusiones del amor, el narrador se descubría por fin capaz de desplegar a partir de un perfume de gasolina, la arruga de una servilleta o el tintineo de un tenedor el tejido sensible de la verdadera vida que es la literatura. Confesaba así que esta debe alimentarse de la injusticia de las vidas sacrificadas. Pero el balance ya tenso de las ganancias y las pérdidas se torna aún más áspero cuando involucra la relación de un visitante de cinco semanas con la belleza de las paredes de tablas y los monos de trabajo de los Gudger, los Woods o los Ricketts. Puesto que esa belleza presente por doquier en torno de ellos, producida por sus gestos e inscrita en el decorado de su vida, solo pertenece como tal a quien ha venido aquí a ver. Ellos mismos no conocen el arte de responder al azar por el azar más que como la respuesta necesaria a la necesidad. La costumbre y la educación han suprimido en ellos cualquier razón para "considerar lo que fuere en términos que no sean los de la necesidad y el uso".[17] Han sofocado lo que constituye el núcleo común de la fuerza estética y la dignidad humana, "la aptitud de experimentar, aun parcialmente, el sentimiento casi paralizante de la belleza, la ambigüedad, la oscuridad y el horror que sumergen cada momento de cada conciencia, la aptitud de aceptarlo, la de tratar de defenderse o atreverse a intentar ayudar a otros".[18] Como

16. *Ibid.*, p. 227.
17. *Ibid.*, p. 309.
18. *Ibid.*, p. 301.

precio de aquello que les han robado, solo les es dado conocer la sombra de la belleza de los otros, esas imágenes de la vida de los privilegiados que exhiben en sus paredes o en el estante de las chimeneas: bellezas de los almanaques que tapizan las paredes de los Ricketts, paisajes bajo la nieve y escenas de la cacería del ciervo, vírgenes pieles rojas que reman en el claro de luna, rubias rotundas con vestidos luminosos tendidas en mecedoras, bebés rosados y angelotes de ojos azules en nubes pastel; paisajes prósperos con tractores en la lejanía, muchachas con traje de montar que acarician amorosamente la cabeza del animal, automóviles lanzados a toda velocidad o jóvenes parejas admiradas ante un escritorio castaño con incrustaciones de oro y otras cien imágenes de lujo, calma y voluptuosidad acerca de las cuales uno comienza a dudar que el visitante las haya visto y apuntado verdaderamente y a sospechar que trasponen en realidad otras imágenes, procedentes de las páginas de otro libro: imágenes de recuerdos, viñetas y rebordes de azur de los libros piadosos, platos pintados que representan la vida de una amante real, Minerva dibujada en la pared de la granja y otras imágenes que sellan el destino de la pequeña Emma Rouault, futura señora de Bovary. Si su cómplice Walker Evans tomó explícitamente de Flaubert la idea del artista impersonal, invisible en su obra como Dios en su creación, Agee, por su parte, de una manera más secreta, tomó de él el arte de fijar en algunas imágenes el vértigo de las aspiraciones y los desamparos absolutos en los que puede hundirse la más corriente de las vidas: los platos decorados que alimentan los sueños de la colegiala y los del almuerzo cotidiano de la mujer casada, sobre los cuales le parece servida toda la amargura de la existencia.

La imagen de la belleza de los otros se hace entonces cicatriz de un dolor, resumido tal vez en las muñecas de porcelana rotas de aquella en quien James Agee reconocía sin duda a la Emma del condado de Hale, la pequeña Louise Gudger –su verdadero nombre es Lucille Burroughs–, que a los diez años disfruta enseñando y quiere ser maestra, mira las estrellas con el visitante y le pregunta sobre los mundos desconocidos que se extienden más allá de las fronteras del condado. Delante de sus deslucidos libros escolares, Agee se indigna contra todas las posibilidades de las que es despojada una categoría de seres humanos en comparación con sus capacidades virtuales, sin poder adivinar, claro está, lo que sucederá mucho tiempo después de su propia muerte: un día de 1971, Lucille/Loui-

se, como Emma, se envenenará con arsénico, no porque sus bellos sueños de adolescente se hayan roto contra la realidad, sino por haber sido privada antes de la adolescencia de la posibilidad misma de forjarlos.[19]

Con anterioridad a esa salida trágica está el recorrido tortuoso que impuso al reportaje del escritor la espiral poética necesaria para poner la vida de los más humildes a la altura de su destino. El texto escrito por James Agee estaba condenado desde el inicio a exceder el formato y hacer estallar los marcos de la rúbrica de las "vidas y circunstancias" de los representantes de la Norteamérica profunda. El imposible artículo creció entonces hasta las dimensiones de un libro destinado a destruir todas las referencias del libro de reportaje: índice sin pies ni cabeza que pone en el "libro II" la primera palabra del texto; cronología fracturada; frases interminables a veces transformadas en pura sucesión de palabras pegadas; ensoñaciones subjetivas mezcladas con la descripción de los muebles o las condiciones de vida de los aparceros; retorno constante a lo largo del libro a interrogantes sobre su posibilidad misma; intercalación de elementos completamente ajenos a su tema; cuaderno de fotografías presentado al comienzo, sin introducción, leyendas ni comentarios; texto que se prolonga más allá del anuncio de que se han escrito las últimas palabras del libro... Es este libro imposible el que termina por salir cinco años después de las prensas de una editorial neoyorquina. Sin hacer el más mínimo ruido. No faltan razones para explicar ese nulo éxito, empezando por la guerra mundial y la entrada de los Estados Unidos en ella, que desvían las miradas hacia otra parte y zanjarán a su manera los problemas del paro y la miseria. Está también el hecho de que los años negros hayan pasado, y con ellos la atención a la suerte de los desheredados del país profundo. Entretanto, por lo demás, esa atención ha encontrado las formas de reportaje y compromiso artístico aptas para satisfacerla. Mientras Agee se afanaba sin descanso en atiborrar su texto de nuevas digresiones, un escritor sudista y una fotógrafa, mucho más famosos por entonces que Walker Evans y él mis-

19. Sobre el fin de Lucille Burroughs, véase Dale Maharidge y Michael Williamson, *And Their Children after Them: The Legacy of* "Let Us Praise Now Famous Men", Nueva York, Pantheon Books, 1989.

mo, Erskine Caldwell y Margaret Bourke-White, publicaban *You Have Seen Their Faces*. En ese libro, el lector podía ver al propietario arrogante; el niño negro harapiento; el niño blanco de dientes desparejos similares a colmillos; la anciana negra inclinada sobre su *cornbread* en un decorado de páginas de revistas pegadas en la pared, plumas en bocales y la foto de una estrella cinematográfica; la pareja en el porche delante de su casa, cuya pared ha sido arrastrada por las aguas; la madre desalojada en la carretera interurbana con sus dos chiquillas; las dos ancianas de ojos apagados, arrugas profundas y el cuerpo seco al lado de su casa, y el hombre de rasgos esculpidos y la mujer de mirada dolorosa que resumían la miseria de los campesinos pobres del Sur. En tanto que el escritor los hacía hablar, la fotógrafa, provista de un control remoto, esperaba el momento oportuno para captarlos de improviso en el instante de expresividad óptima. Y los autores supieron, más simplemente que el reportero atormentado de *Fortune*, casar su subjetividad con la observación sociológica, acompañando cada fotografía de la leyenda que expresa su propia concepción de los sentimientos de los individuos fotografiados: "Pégale a un perro y te obedecerá. Dicen que con los negros es igual"; "Hermano menor ha empezado a apergaminarse; tiene once años"; "Llega un momento en que no hay otra cosa que hacer que quedarse sentado"; "Hice lo mejor posible toda la vida pero, en suma, no conseguí gran cosa"; "Cuando ha cultivado algodón durante toda su vida, el hombre aprende a no esperar demasiado de nada".[20]

En la misma época John Steinbeck publica *Viñas de ira* [*Las uvas de la ira*], y muy poco después el cine, con John Ford, da un rostro de leyenda a los granjeros *oakies*, expulsados por la sequía de los algodonales y enfrentados a la explotación salvaje de los propietarios de naranjales en California. La cultura del New Deal conoce allí una apoteosis que es también su aún ignorado canto del cisne. James Agee, en todo caso, se mantuvo ajeno a ese proceso, y sin duda hay que ver como un síntoma la inclusión en los apéndices de su libro, sin ningún comentario, de un artículo de *The New York Times* dedicado a la "alegría de vivir" de Margaret Bourke-White. La irrisión está velada, pero la ira de Agee se hace explícita cuando

20. Erskine Caldwell y Margaret Bourke-White, *You Have Seen Their Faces*, Nueva York, Modern Age Books, 1937.

lee en una revista cinematográfica, con la firma de un fotógrafo de la Farm Security Administration, un elogio de las "soberbias y conmovedoras crónicas de la realidad" presentadas por el filme de John Ford:

> Sostengo que hay tanta irrealidad en *Viñas de ira* como en *Lo que el viento se llevó*, y que esa irrealidad es mucho más perniciosa porque toca más íntimamente el centro de la vida, el dolor y la dignidad humanos; que es, en consecuencia, mucho más injuriosa para ellos, y también que se ha disfrazado como "realidad" con tanto éxito que sus propios creadores se han engañado con el filme.[21]

Pero el fondo del problema no consiste en que algunos escritores, fotógrafos y cineastas representativos de la cultura del New Deal supieran poner en fórmulas contundentes la miseria y la grandeza de los desheredados, en tanto que James Agee trabajaba en el imposible poema whitmaniano proustiano y whitmaniano flaubertiano que pudiera, solo él, inscribir en el homenaje su propia imposibilidad. Fue esa misma cultura la que, durante aquellos años, sufrió un descrédito creciente en el medio de pertenencia de Agee, el de los intelectuales y artistas radicales, y con ella, toda la tradición política y estética en cuyo marco su exceso se apartaba de la norma. Entre las digresiones más evidentes de *Let Us Now Praise Famous Men* figura la respuesta –vitriólica– del autor a una encuesta sobre las "cuestiones que hoy se plantean a los escritores norteamericanos", realizada en 1939 por uno de los órganos más influyentes de la extrema izquierda política y cultural, *Partisan Review*. ¿Hay lugar en el sistema económico existente para una literatura profesional?, pregunta la revista. ¿Para una crítica seria, no obstante el peso de la publicidad y la propaganda? ¿Cómo juzgar la tendencia de la literatura norteamericana de la década de 1930? ¿Se puede simpatizar con su insistencia no crítica en los elementos culturales específicamente norteamericanos? ¿Y qué tradición conviene utilizar? ¿Hay que pensar, por ejemplo, que la herencia de Henry James

21. James Agee, citado en Michael A. Lofaro y Hugh Davis (comps.), *James Agee Rediscovered: The Journals of* Let Us Now Praise Famous Men *and Other New Manuscripts*, Knoxville, University of Tennessee Press, 2005, p. 141.

es más apropiada que la de Walt Whitman para la literatura futura de los Estados Unidos?[22] A través de todas estas preguntas se percibe el deseo de la vanguardia marxista de romper con la cultura whitmaniana comprometida, que empuja a pintores, fotógrafos y escritores a recorrer los barrios pobres de las metrópolis o los caminos del país profundo para exaltar el trabajo de los hombres, recoger testimonios de la miseria social o fotografiar el pintoresquismo de los almanaques que adornan las casas campesinas. Se percibe además la voluntad de reafirmar en su contra el doble rigor del análisis marxista del capitalismo y el arte sin concesiones.

Ahora bien, esta tendencia va a encontrar su manifiesto explícito en el resonante artículo publicado en el número siguiente de la misma revista por Clement Greenberg, "Vanguardia y *kitsch*". Desde el inicio, Greenberg sitúa su análisis en el marco global de la relación del capitalismo con la cultura. Desde que el capitalismo, explica, comenzó a destruir las formas de la tradición religiosa, cultural y estilística, que ligaban a los artistas con su pueblo, el arte, forzado a replegarse sobre sí mismo, no tuvo otro camino para prosperar que el de apartar su atención del contenido de la experiencia común y dirigirla hacia los medios de su práctica, a fin de hacer del medio que utiliza el tema mismo del arte o la literatura. La expresión ejemplar de esta tentativa es la pintura abstracta, cuya significación desarrolla en sus cursos y conferencias un artista procedente de Alemania, Hans Hoffman, y que, después de su partida falsa en la época de Stieglitz, prepara, con la apertura del MOMA, su segunda entrada a los Estados Unidos: una entrada que esta vez será triunfal. Pero además es preciso, dice Greenberg, que una elite social respalde ese arte de vanguardia que ya no tiene un público natural, y le dé los medios de seguir siendo él mismo. Puesto que un segundo efecto del capitalismo amenaza ahora la autonomía a la que lo obligó el primero: el rápido desarrollo de un arte de "retaguardia", "esa cosa a la que los alemanes dan el maravilloso nombre de *kitsch*, un arte y una literatura populares y comerciales, hechos de estampas, portadas de revistas, ilustraciones, imágenes publicitarias, literatura superficial y sentimental, dibujos anima-

22. "The situation in American writing", *Partisan Review*, 6(4), verano de 1939, pp. 25-51. La respuesta de James Agee, anunciada para el número siguiente, no fue publicada por la revista.

dos, música callejera, zapateo americano y películas de Hollywood, etcétera, etcétera".[23] En cierto sentido, ese arte es en verdad el de los almanaques, esos desechos de la cultura refinada que decoran las paredes de los granjeros pobres y que les impiden reconocer su propio arte y la expresión de su dignidad característica, su manera de responder a la violencia del mundo y la historia, en el ajuste de las tablas de madera, el zurcido de la ropa o la forma de disponer pobres objetos sobre una servilleta o un encaje de papel. Todo el tiempo dedicado por James Agee a escribir y reescribir ese artículo devenido libro tendía hacia el objetivo de invertir el juego de las relaciones entre el arte de los pobres, la cultura de las elites y los desechos que esta exportaba al territorio de aquellos. Ahora bien, esa espiral del libro imposible, que confronta el arte de los pobres con su propia desposesión, queda encerrada y anulada en el círculo en que el brillante crítico de *Partisan Review* inscribe el lugar y el papel de la vanguardia política y cultural. Es menester, dice Greenberg, terminar con la complacencia hacia el arte de vivir de los pobres. En efecto, allí está la raíz misma del mal que amenaza al arte: en el acceso de los pobres a competencias y aspiraciones culturales por las que antaño no sentían inquietud alguna:

> El *kitsch* es un producto de la Revolución Industrial que urbanizó a las masas de Europa occidental y Norteamérica, y estableció lo que se ha dado en llamar un alfabetismo universal. Antes, el único mercado para la cultura formal, en lo que la distinguía de la cultura popular, estaba entre aquellos que, además del hecho de saber leer y escribir, podían disponer del tiempo libre que acompaña la cultura, cualquiera que esta sea [...]. Los campesinos establecidos en las ciudades, así como la pequeña burguesía, aprendieron a leer y escribir por razones utilitarias, pero no conquistaron el tiempo libre y el confort necesarios para disfrutar de la cultura urbana tradicional. Sin embargo, al perder su afición a la cultura popular [...] y

23. Clement Greenberg, "Avant-garde and kitsch", *Partisan Review*, 6(5), otoño de 1939, p. 39; reeditado en *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, *Perceptions and Judgments, 1939-1944*, edición de John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 11 [trad. cast.: "Vanguardia y *kitsch*", en *Arte y cultura: ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002].

> descubrir una nueva capacidad de tedio, las nuevas masas urbanas ejercieron presión sobre la sociedad para que esta les procurara una forma de cultura adaptada a su propio uso.[24]

Reconocida la raíz del mal, queda trazado el deber. Hay que hacer retroceder al enemigo que amenaza el porvenir mismo del arte y la cultura: el capitalismo, sin duda, pero el capitalismo en su encarnación más peligrosa, esos hijos e hijas de campesinos que han aprendido a leer y escribir, y presumido a su turno de afición a las cosas bonitas y de incluir el arte en el decorado de su vida. Si hay que desear, por la salvación de la cultura, el advenimiento del socialismo, es preciso ante todo que los intelectuales y artistas conscientes de la ley del capitalismo se empeñen en tornar hermética la frontera que separa el arte serio, ocupado con sus propios materiales y procedimientos, de las diversiones del pueblo y la decoración de sus casas. Ha pasado el tiempo de los viajes de artistas y escritores al seno del pueblo y la "cultura popular", de las formas artísticas que querían transcribir los ritmos de la sociedad industrial, las hazañas del trabajo y los combates de los oprimidos, las nuevas formas de la experiencia urbana y las de su difusión en todas las esferas de la sociedad. Clement Greenberg y los intelectuales y artistas marxistas "serios" que lo rodean quieren dar vuelta la página de cierta Norteamérica, la Norteamérica del arte itinerante y comprometido del New Deal y, en un aspecto más profundo, la de la democracia cultural a la Whitman. Pero aquello cuyo fin proclaman es en términos mucho más amplios el modernismo histórico, la idea de un arte nuevo sincrónico con todas las vibraciones de la vida universal: un arte capaz a la vez de integrar los ritmos acelerados de la industria, la sociedad y la vida urbana, y dar su resonancia infinita a los momentos más triviales de la vida corriente. Irónicamente, la posteridad dará a esta voluntad de terminar con eso el nombre mismo de lo que ella se propone destruir. La llamará modernismo.

24. *Ibid.*, pp. 11-12.

Índice de personajes del libro

Agradecimientos

Versiones provisorias de los capítulos 2, 4 y 11 de este libro se presentaron en octubre de 2009 en la Universidad de Princeton, como parte de las Gauss Lectures, a invitación de Daniel Heller-Roazen, en traducción inglesa debida a Zakir Paul. Los capítulos 2 y 4 fueron asimismo objeto de conversaciones con los investigadores del Sonderforschungsbereich 626, Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste, de la Freie Universität de Berlín, a invitación de Armen Avanessian, en septiembre de 2009. Agradezco a todas las personas que participaron en esas conversaciones.

Expreso mi gratitud, igualmente, a Danielle por su lectura atenta y las observaciones hechas con el paso de los capítulos; a Yuri Tsivian, que tuvo la amabilidad de procurarme las copias del número de *Kino-fot* sobre Chaplin y el folleto de Izmail Urazov dedicado a *La sexta parte del mundo*, y a P. Adams Sitney y el equipo de los Anthology Film Archives que me facilitaron el acceso a los filmes de Dziga Vertov.

Una primera versión del capítulo 11 apareció en la revista *Trafic*, 65, primavera de 2008.

Del Torso del Belvedere analizado por Winckelmann a la decoración de los aparceros de Alabama descrita por James Agee, pasando por una visita de Hegel al museo, una conferencia de Emerson en Boston, una velada de Mallarmé en el Folies-Bergère, una exposición en París o Nueva York, una puesta en escena en Moscú o la construcción de una fábrica en Berlín, Jacques Rancière examina unos quince acontecimientos o momentos, célebres u oscuros, que nos inducen a preguntarnos qué es lo que hace al arte y qué hace el arte.

A través de esos episodios vemos la constitución y transformación de un régimen de percepción e interpretación del arte, cuando se borran las especificidades de las artes y las fronteras que las separaban de la experiencia corriente. Comprobamos cómo una estatua mutilada puede convertirse en una obra perfecta; una imagen de niños piojosos, en una representación del ideal; una cabriola de payasos, en un vuelo hacia el cielo poético; un mueble, en un templo; una escalera, en un personaje; un mono de trabajo remendado, en un traje de príncipe; las circunvoluciones de un velo, en una cosmogonía, y un montaje acelerado de gestos, en la realidad sensible del comunismo: una historia de la modernidad artística muy alejada del dogma modernista.

Jaques Rancière es filósofo y profesor de política y de estética. Ha publicado últimamente *Las distancias del cine* (Manantial, 2012), *El espectador emancipado* (Manantial, 2010), *Et tant pis pour les gens fatigués* (2009) y *Momentos políticos* (2009).

ISBN 978-987-500-169-5



BORDES MANANTIAL